

ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಎಂ. ಫಿಲ್. ಪದವಿಯ ಸಂಪ್ರಬಂಧ

" ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಚಿಂತನೆ "

ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್

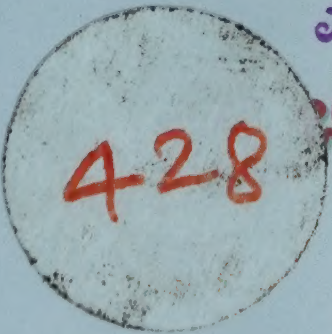


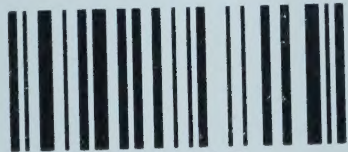
ಎಂ.ವಿ.ಸೀ.ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ

ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೦೦೭-೦೮











ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಎಂ. ಫಿಲ್. ಪದವಿಯ ಸಂಪ್ರಬಂಧ

" ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಚಿಂತನೆ "

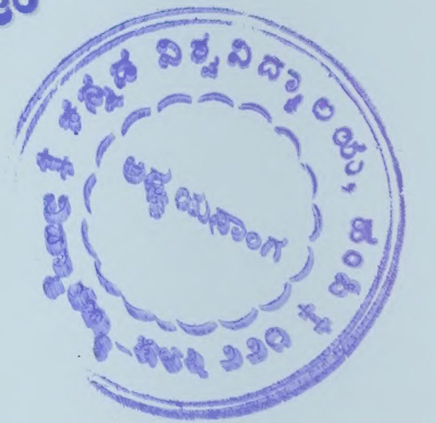
ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್





ಎಂ.ವಿ.ಸೀ.ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ

ಬೆಂಗಳೂರು.

೨೦೦೭-೦೮

ಅಭ್ಯರ್ಥಿಯ ಪ್ರಮಾಣಪತ್ರ

ಎಂ.ವಿ.ಸೀ.ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ , ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು ಇವರ ಮೂಲಕ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ೨೦೦೭–೨೦೦೮ನೇ ಸಾಲಿನ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಪದವಿಗಾಗಿ **"ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಚಿಂತನೆ "** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧವನ್ನು **ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್** ರವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧ ಇದು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇದರ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈವರೆಗೆ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಂಶೋಧನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯ

ಸಹಿ/–

ಸ್ಥಳ : ಬೆಂಗಳೂರು

ದಿನಾಂಕ : 15-10-2008

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಎಂ.ವಿ.ಸೀ.ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಸಂಶೋಧನ ಕೇಂದ್ರ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಬೆಂಗಳೂರು ಇವರ ಮೂಲಕ ಹಂಪಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯಕ್ಕೆ ೨೦೦೭-೨೦೦೮ನೇ ಸಾಲಿನ ಎಂ.ಫಿಲ್.ಪದವಿಗಾಗಿ **"ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಚಿಂತನೆ"** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧವನ್ನು **ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನಯ್ಯ** ರವರು ನನ್ನ ನೇರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಸಂಪ್ರಬಂಧ ಈ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಸ್ವಂತ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿದ್ದು, ಇದರ ಯಾವುದೇ ಭಾಗವನ್ನು ಈವರೆಗೆ ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈ ಮೂಲಕ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್

ಸಹಿ/-

Dr. VIJAYA SUBBARAJ
51, Hamsi 1st 'A' Cross, 30th Main
Attimabbe Road Banagirinagar
BSK 3rd Stage, Bangalore-560 085.

ಸ್ಥಳ : ಬೆಂಗಳೂರು

ದಿನಾಂಕ : 15-10-2008

ಪರಿವಿಡಿ

ಅಧ್ಯಾಯ – ೧

ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶ

ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ನಾಟಕಗಳಿಂದ. ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಡಿಬಂದಿತು. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೆ ದೇವರ ಆರಾಧನೆ, ಸ್ತುಥಿ. "ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಸಂಘಟಿತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎನ್ನುವುದಾದರೆ, ಅಂಥ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ತುಂಬಾ ತಡವಾಗಿ. ಅಂದರೆ ಮೊದಲು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವಿಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಸಾವಿರವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮೊದಲನೆಯ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಹನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ರಂಗಕ್ರಿಯೆ' ನಾಗರೀಕ ಪೂರ್ವ ಸಮೂದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ".[೧] ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರ ಎನ್ನುವ ವಿಭಜನೆ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಅಂತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಚರ್ಚೆಗಳು ಮೊದಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದೇ ನಾಟಕಗಳಿಂದ.

ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ ಬಯಲಾಟ ಮುಂತಾದವು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದವರೆಗೂ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿವೆ. ಕನ್ನಡರಂಗಭೂಮಿಯು ಜಾನಪದ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಮೊದಲ ನಾಟಕ, ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ'ಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವಾದ

---

೧. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ – ೧೯೯೯, ಪು. ೩೦

ನಂತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೊಂಡಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಜನಪದರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ.

ನವೋದಯ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನು ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವದ ಘಟ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್‌ಗತವಾಗಿರುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ದೇಶಕ ಅದನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವು ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೇನು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ಲಭ್ಯವಾಯಿತು. ಪ್ರಸ್ಥುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರಬಹುದಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರ್ತಿಸಲಾಗಿದೆ. 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ', 'ಬೆರಳ್‌ಗೆಕೊರಳ್', 'ಜಲಗಾರ', 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ' ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಆಳವಾದ ಸನಾತನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರಬಹುದಾದ ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಕೆಲವೊಂದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೨

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥೂಲನೋಟ

ಜಗತ್ತಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಒಂದಾಗಿದೆ. ಯಾವುದೆ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರೆ ಅದು ಅಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಆಯಾಮ, ಅಳತೆಗೆ ಸರಳವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಿಗುವಂತದ್ದಲ್ಲ. ವಿಶ್ವದ ಎಲ್ಲಾ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ದೇವತಾರಾಧನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಜನ್ಮ ತಾಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾಗರೀಕತೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಅದು ಉನ್ನತವಾದ ರಂಜನೆಯನ್ನೀಯುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಯಿತು. ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಮಾಜಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ, ವಿಕಸಿಸುವ, ಶಕ್ತಿಯುತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಯಿತು.

"ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳಾದ ನೃತ್ತ, ನೃತ್ಯ ನಾಟ್ಯಗಳು, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾಟ್ಯರೂಪವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಪೂರ್ಣವೂ, ರಮ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವಾರು ಕಲಾರೂಪಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಕೀರ್ಣರೂಪವೇ ಆಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಯಸ್ಸು ಬುದ್ಧಿಯ ತಾರತಮ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರವರ ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ರಸಾನುಭೂತಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅದೊಂದು ಸರ್ವೋತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲಾರೂಪವೆಂಬ ಅಭಿದಾನಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ."[೧]

'ನಟ್' ಎಂಬ ದಾತುವಿನಿಂದ 'ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಪದವು ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ 'ನಟ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥ "ಆಡು' ಅಥವಾ 'ಅಭಿನಯಿಸು' ಎಂದರ್ಥ. ಕಥಾನಕದ ಮೂಲಕಥಾ ಪುರುಷರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿನ ರಾಗಭಾವಾದಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಭೂತಿಗೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೆ ನಟರ ಕೆಲಸ. ಈ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯು ಜಗತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ವಿಕಾಸವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

---

೧. ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ – "ನೃತ್ಯ –ಗೀತ – ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೨

ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಬಗೆ

ಆದಿವಾಸಿಗಳು, ಪಕ್ಷಿಗಳಂತೆ, ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ, ವೇಷ ಮರೆಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಆದಿವಾಸಿಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿ ಮೇಳದ ಇತರರ ಕೂಗಾಟ. ಕಿರುಚಾಟಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಕುಣಿತವೆ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಪಾಶ್ಚತ್ಯರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಗ್ರೀಕ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸವ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮೂಲವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಗ್ರೀಕರು ತಮ್ಮ ನಾಡಿನ ವೀರರು ಮಡಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕೃಷಿಯ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಬಯಸಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸುಗ್ಗಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಜೀವಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯಗಳು, ಅದರ ಅಳಿವು ಉಳಿವು ಮತ್ತು ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆರಾಧನೆಯಾದ ಡಯಾನಿಸಿಸ್ ದೇವತೆಯ ಉತ್ಸವ ಗ್ರೀಕಿನಲ್ಲಿ ಬಹು ಅದ್ದೂರಿಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು."[೧] ಹೀಗೆ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ವಿವಿಧ ಆಚರಣೆಗಳು ಮುಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು ಎನ್ನಬಹುದು.

ಆರ್ಯರು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಎರಡು, ಮೂರು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಋಗ್ವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಈ ರೀತಿಯ ಋಗ್ವೇದದ ಸಂವಾದ ಸೂಕ್ತಗಳೇ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ನೆಲಸಿದ ಆರ್ಯರಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಸಿಂಧೂ ನದಿ ತೀರದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಸೈಂಧವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೇ – ಅದು ದೇವರ ಆರಾಧನೆ,ಸ್ತುತಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರೆ, ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸ, ಭಾವಭಂಗಿ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೪, ೫

'ಹರಿವಂಶವು' ಕ್ರಿ.ಶ. ೨ನೇ ಶತಮಾನದ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಜೀವನ, ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾ, 'ನಾಟ್ಯವನ್ನು ನರ್ತಿಸಿದ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನರ್ತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಬಿಹಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಿ.ಶ. ೨ನೇ ಶತಮಾನದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಗುಹಾಂತರ ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರದ ಅವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ 'ನಟಿ' – 'ನರ್ತಕಿ', 'ಸೂತನಿಕಾ' ಮತ್ತು ನಟದೇವದತ್ತ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಶಾಸನ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸಾ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯದ ಬಗ್ಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದು ಅದರ ಕಾಲ ಕ್ರಿಶ ೨ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ೫ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಅಂದಾಜು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಭರತ ಮುನಿಯು ತನ್ನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಸಂಗೀತಗಳು ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೇ ನಾಟಕ ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. "ಭರತ ಮೊದಲಾದ ಯಾವ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರೆ ಆದರೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಿರಬೇಕೆಂದು ವಿವರಿಸಿದರೂ ಅದು ಎಷ್ಟು ಮತ್ತು ಯಾವ ರೀತಿ ಇರಬೇಕೆಂಬುದರ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಗೀತ ಬಳಸಿದರೆ ಮುಂದಿನ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ರಂಜಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ"[೧] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ವಿವಿಧ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರೂಪಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ರಾಜಾಶ್ರಯವಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಕೂಚಿಪುಡಿ, ಚೌ, ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ರಾಜಾಶ್ರಯ ದೊರೆತ ಕಾರಣ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದ ನಾಟಕ

---

೧. ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ – "ನೃತ್ಯ–ಗೀತಾ–ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨: ಪುಟ ೪೪

ರೂಪಗಳಾಗಿವೆ. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು ಮತ್ತು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಇವೆ. ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಂಪ್ರಾದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಹಬ್ಬಿದ ವೈಷ್ಣವ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರೂಪ ತಳೆದ ಕಲಾ ರೂಪಗಳೇ ಆಂಧ್ರದಲ್ಲಿ ಕೂಚಿಪುಡಿ, ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಮೇಳ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡವು."[೧]

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವೈವಿಧ್ಯಮಯತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿನ ಪರಿಸರ, ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದವು. ಬಂಗಾಲ, ಒರಿಸ್ಸಾ, ಬಿಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ, 'ಯಾತ್ರಾ' ಇದು ಸ್ವಭಾತಃ 'ಉತ್ಸವ ರಂಗಭೂಮಿ'. ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು 'ಯಾತ್ರಾ'ದ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯು ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ', ಪುರಾತನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಜನಪ್ರಿಯ ಜಾನಪದ ಕಲೆಯಾದ 'ತಮಾಷಾ' ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗೀತ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದ ಲಾವಣಿ, ಗೊಂದ, ದ್ವಾವಿನ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ್ದ ನಾಟಕೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ 'ರಮಾಜೋಷಿ' ಹೊಸ ರಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದ 'ತಮಾಷಾ'ವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದನು.

ಅಸ್ಸಾಮಿನಲ್ಲಿ ಅಂಕಿಯಾನಾಟವು ಜನಪ್ರಿಯ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿತು. ಹಾಗೆಯೇ 'ಚಾ' ನೃತ್ಯದ ನಾಟಕವು ಒರಿಸ್ಸಾ, ಬಿಹಾರ ರಾಜ್ಯಗಳ ವಿವಿಧ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿಶೇಷ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಾಗಿವೆ. ೧೯–೧೩ನೇ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೈ ತಳೆದ ಜಾತ್ರಾ ಅಂಕಿಯಾ ನಾಟ, ರಾಮಲೀಲಾ,

---

೧. ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ – "ನೃತ್ಯ–ಗೀತ್–ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೬೨

ರಾಸಲೀಲಾ, ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮೈ ತಳೆದು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದ ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶ, ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶ, ರಾಜಸ್ಥಾನ, ಪಂಜಾಬ್, ಒರಿಸ್ಸಾ, ಮೊದಲಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ಥಳೀಯ ಜಾನಪದ ಮಜರಂಜನಾ ರೂಪಗಳು ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಓರಿಸ್ಸಾ, ಪಂಜಾಬ್, ಹರಿಯಾಣ, ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಂಗ್ ಎಂದೂ, ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ 'ನೌಟಂಕಿ' ಎಂದೂ, ರಾಜಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ 'ಖ್ಯಾಲ್' ಎಂದೂ ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ 'ಮಂಚ', ಅಥವಾ 'ಮಚ' ಎಂದೂ ಅನೇಕ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಹೋಲುವ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಮೈ ತಳೆದವು. ಗುಜರಾತಿನ 'ಭವಾಯ್' ಜಾತಿಯ ಜನ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀಸಲಾದ ಜಾನಪದ ನೃತ್ಯ ನಾಕಟವಾಗಿದೆ. ನವರಾತ್ರಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ೯ ದಿನಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ 'ಶಕ್ತಿ' ಅಥವಾ 'ಅಂಬಿಕಾ' ಆರಾಧನೆಯ ರೂಪವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಗರ್ಭಾ ನೃತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಭಾರತಾದಾದ್ಯಂತ ವಿವಿಧ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸರ್ಕಾರವು ಭಾರತದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಪ್ರಗತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಂಪರ್ಕ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿತು. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನೌಕರಶಾಹಿ ವರ್ಗವೊಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪರಿವರ್ತನೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಬ್ರಿಟೀಷ್‌ರು ತಮ್ಮ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿನ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದರು. ೧೮೭೨ ನೇಯ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಕತ್ತಾ ನಗರದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡದ 'ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ನಂತರ ಅದನ್ನೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ದಿ ಸ್ಟಾರ್', 'ದಿ ಮಿನರ್ವ' ಮೊದಲಾದವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ೧೯೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಾಲ ಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ, ಪರಿವರ್ತನಶೀಲರಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿದ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತಾದವು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಾಟಕವು ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಗೆ ಬಂದಿತು. ಪುರಾಣಗಳ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದು ಜನರ ಬದುಕಿನತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಿತು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಭಾರತದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಾದ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿದೇಶಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಂತಹ ಮೂಲಭೂತ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯೇ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಲು ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ. "ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತಿತರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋದವರು ಅಲ್ಲಿನ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿ, ಹಿಂತಿರುಗಿದರು. ಇಲ್ಲಿಯು ಅಂತಹುದೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಇಚ್ಛಿಸಿದರು. ವಿದೇಶಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಂದಾನುಕರಣೆಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಖ್ಯೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಇದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ, ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು."[೧]

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ:

ಒಂದೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಂಪರೆ ಇರುವುದಾದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಏಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಎಲ್ಲಾ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ಅಥವಾ ಭೂತ ಬೇತಾಳಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ವ್ರತಾಚರಣೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜಾನಪದ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಭೂತಾರಾಧನೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಭೂತ, ಚೌಡಿ, ದೆವ್ವ, ಮುಂತಾದವರ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲಾ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭೂತದ ಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿ ಪೂಜೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಒಂದು ಆರಾಧನಾ ಪದ್ಧತಿ ಎಲ್ಲವ್ವನ ಕುಣಿತ. ಈ ಎಲ್ಲವ್ವನ ಕುಣಿತ ಅಲ್ಲಿನ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಹಗಲುವೇಷ, ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟ, ಕೋಲಾಟ, ವೀರಗಾಸೆ, ಮೊದಲಾದ ಜಾನಪದ ರೂಪಗಳು ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

---

೧. ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ – "ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೧೨, ೧೮, ೨೩, ೨೪

ಹಾಗೆಯೇ ಹರಿಕಥೆಯು, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರ, ಹಾಡು, ಅಭಿನಯ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಜಾನಪದ ರೂಪಗಳು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡಿಗರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಜನರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವು ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಮುಂತಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ನಾಟಕ ರೂಪಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಆಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಶಾಸನಗಳು, ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳು ದೃಢಪಡಿಸಿವೆ.

ಪಟ್ಟದ ಕಲ್ಲಿನ ಶಾಸನವೊಂದನ್ನು (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೫೦) ಭರತನಾಟ್ಯ ಪ್ರವೀಣನಾದ ನಟಸೇನ್ಯ ಎಂಬ ನಟನೊಬ್ಬನ ವರ್ಣನೆಯಿದ್ದು, ಈತ ನಟನಿರಬೇಕೆಂದರು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೮೧೫ ರಿಂದ ೮೩೩ ರ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಕವಿರಾಜ ಮಾರ್ಗವು ಪಗರಣ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪದ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡಿದೆ. ಪ್ರಕರಣದ ತದ್ಭವ ರೂಪವೇ ಆದ 'ಪಗರಣ'ವು ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಕರಣ ಹಾಗೂ ಪಗರಣ ಎಂದರೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿದ ರೂಪಕದೊಳಗಿನ ಒಂದು ಭೇದ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಪಗರಣವು ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಧಾನ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಎಂದು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೪೫ ರಲ್ಲಿದ್ದ ಧಾರವಾಡದ ಮುಗುದದ ಶಾಸನವೊಂದನ್ನು ಮಹಾಸಾಮಂತ ಮಾರ್ತಾಂಡಯ್ಯ ನಾಟಕಶಾಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಕರ್ನೂಲು ಜಿಲ್ಲೆ ಕಾರ್ನೂಲು ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಚಿರವು, ಬೆಳಗಲ್ಲು ಎಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ (ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೧೪)'ತಾಯಿಕಂಡ' ನಾಟಕದ ಜಾಗಯ್ಯನ ಮಗ ನಟ್ಟುವ ನಾಗಯ್ಯನ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ, ನಾಟಕಗಳು ಕ್ರಿ.ಶ. ೯ನೇ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮುಂಚಿನಿಂದಲೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

"ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೦೦ ರಲ್ಲಿ ದೊರೆತ 'ಸಿಂಗರಾರ್ಯ'ನು ಬರೆದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದ ಗೋವಿಂದ' ನಾಟಕವು ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಮೊದಲನೆಯ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಬರೆದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯ ಒಡೆಯರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿ. ಇದು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಎಂದು ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತೇ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಪುರಾವೆಯು ಇಲ್ಲ."[೧] ಹೀಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಇವುಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಆಧಾರ ಸಹಿತವಾಗಿ ಊಹಿಸುವುದಾದರೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತ ನಾಟಕಗಳು, ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ನಡುವೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ."[೨]

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಳಿದೆರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಿಗಿತ ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಾರನಿಗಿರುವ ಮಹತ್ವವೇ ಆಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಪರಂಪರಾನುಗತ ರಂಗರೂಪಗಳ ಪೈಕಿ ಕೆಲವು ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅರಳಿದವು ಇನ್ನಿತರ ರಂಗ ವಾಹಿನಿಗಳು ಬಯಲಿನ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇರಿದವು.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ

ಧರ್ಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಸಂಗೀತ, ಮುಂತಾದ ಕಲೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಧರ್ಮ ಪ್ರೇರಕವಾದರೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮನರಂಜನೆಯ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಜಾನಪದ ಕುಣಿತಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹೊಳಪನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ

---

೧. ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ – "ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೨. ಪುಟ ೨೭.

೨. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨. ಪುಟ ೧೭

ಕಾಣುವಂತಿಲ್ಲ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಿಂತ ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳು ಕುಣಿತಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಪೂರ್ವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪೂಜಾ ವಿಧಿಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿತೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಅವಶೇಷಗಳು:

"ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮನುಷ್ಯ ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಪಾರಗಳಾದ ಗುಡುಗು, ಮಿಂಚು, ಸಿಡಿಲು, ಮಳೆ, ಬೆಂಕಿ, ಕಾಡು, ಕಡಲು, ಕಾಳ್ಗಿಚ್ಚು ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದ. ಈ ಅಜ್ಞಾನವು ತನಗಿಂತ ದೈತ್ಯವಾದ ನಿಸರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ ಭೀತಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿತು. ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂತೃಪ್ತಗೊಳಿಸಲು ವಿವಿಧ ಆಚರಣೆಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಮನ ಕುಣಿತ, ಭೂತಾರಾಧನೆ, ಮೊದಲಾದ ಆಚರಣೆಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಈ ಕಲಾ ರೂಪಗಳಿಗೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಷವೇ ಮುಂದೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ನಾಟಕವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಜನಪದ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದಾಯಿತು."[೧]

"ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಹೊರತಾದ, ರಾಜಸ್ಥಾನದಂತೆ, ಔಪಚಾರಿಕವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನವಲ್ಲ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಮುಕ್ತದ್ವಾರ ಜನತೆ ಸ್ವಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ ಬೆಳೆಯಿಸಿದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ಜನತೆಯ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ತಳೆದರೂ ಮೂಲದ ನೃತ್ಯ ಗೀತೆಗಳು ಅದರ ಆಟಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿದವು."[೨]

---

೧. ಡಾ. ಕ.ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ – "ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೫, ಪುಟ ೯. ೧೦.

೨. ಡಾ. ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್ – "ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ" – ೧೯೭೮, ಪುಟ ೪೨.

ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಕನ್ನಡ ನಾಡು ಮೂರು-ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ ಮುಂತಾಗಿ ನಾಲ್ಕರು ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯಾಗಿ ಒಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದೆಯಾದರೂ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಅವುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ:

"ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಗೀತ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕುಣಿತ ಮೂರನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ರಂಗರೂಪ. ಆಂಧ್ರದ ಜಕ್ಕುಲಕಥಾ (ಕೂಚಿಪುಡಿ) ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಮೇಳತ್ತೂರು ಭಾಗವತ ಮೇಳ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಬಯಲಾಟ, ಈ ಮೂರು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶ ಆರನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರ ಆಡಳಿತ ಕೊಳಪಟ್ಟಿತು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪ ರಿಂದ ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿತ್ತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನೆರೆಯ ರಾಜ್ಯಗಳಾದ ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡು ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರದೇಶಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ವಭಾವಿಕವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಪರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿನಿಮಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ಮೂರು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೊದಲು ಎಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿಲ್ಲ."[೧]

---

೧. ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ – "ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೬೭

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆಯುವುದು ೧೯ನೇಯ ಶತಮಾನದಿಂದ. ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ವಿಶಿಷ್ಠ ಕಲೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪಶ್ಚಿಮ ಕರಾವಳಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಆಗಿರುವಂತೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನರಂಗಭೂಮಿಯು ಲಾಭ ಪಡೆದಿದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ತವರೂರು. ದಶಾವತಾರದಾಟ, ಭಾಗವತರಾಟ ಎಂದೂ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವೈಷ್ಣವ ಕಥಾ ವಸ್ತುಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ದಶಾವತಾರದಾಟವೆಂದೂ "ಭಾಗವತನೇ ಆಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಭಾಗವತರಾಟವೆಂದೂ, ಕರೆದಿರಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು. ಇಪ್ಪತ್ತು ಅಡಿ ಉದ್ದ ಮತ್ತು ಮೂವತ್ತು ಅಡಿ ಅಗಲವಿರುವ ಅಂಗಳವನ್ನು ನಾಲ್ಕಾರು ಬಿದಿರುಕಟ್ಟಿ ಬಿದಿರಿಗೆ ಬಾಳೆ ಕಂದುಗಳನ್ನು ಮಾವಿನ ಎಲೆಯೆ ತೋರಣಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಶೃಂಗರಿಸುತ್ತಾರೆ".[೧]

"ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೂಲತಃ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಯಕ್ಷ, ಯಕ್ಷಿ, ಎಂಬ ಎರಡು ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ನಂತರ, ವಿದೂಷಕ ಮತ್ತೆ ಮುಂದುವರೆದು ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹಂಚಲಾಯಿತು."[೨] ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪಗಳಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ೨ ಪ್ರಭೇದಗಳುಂಟಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳೆಂದರೆ

೧. ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ

೨. ಬಯಲಾಟ

ತಾಳಮದ್ದಲೆ: ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆ ಕೂಟಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ದೇವಸ್ಥಾನ, ಅಂಗಳ, ಚಾವಡಿ ಇಂತಹ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯ ಕೂಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೨೦

೨. ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ – "ನೃತ್ಯ–ಗೀತೆ–ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೬೬

ಮಲೆನಾಡಿನ ಸೆರಗಿನಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಆರು ತಿಂಗಳ ಕಾಲ ಭಾರಿ ಮಳೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಆಡುವ ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಬೇಧ ರೂಡಿಗೆ ಬಂದಿತು. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ದೇವಾಲಯದ ಅಂಗಳ, ಚಾವಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಹಿಮ್ಮೇಳದೊಡನೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಕುಳಿತರೆ ಅವನ ಎದುರಿಗೆ ಅರ್ಥ ಧಾರಿಗಳು ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾರೆ. ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿ ಸುಮಾರು ನೂರು ಜನ ಕೂಟ ಸೇರಿರುತ್ತದೆ. ಭಗವತನು ಶೃತಿ, ರಾಗ, ತಾಳ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರ, ಮದ್ದಳೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ ಭಾಗವತನ ಪದದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಕುಳಿತುಕೊಂಡೆ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ರಸ ಭಾವೋಚಿತವಾದ ಈ ಸಂವಾದವನ್ನು ಕೇಳಿದ ಶೋತೃಗಳು ತಲ್ಲೀನತೆ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೀರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ವೃತ್ತಿ ಕಲಾವಿದರು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕೂಡ ಈ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಸಹಾಯಕ.

ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ೧೫ನೇ ಶತಮಾನ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಸೋಮಸಮುದ್ರ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಶಾಸನವೊಂದರ "ಆ ದೇವರಿಗೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೇವೆಗಾಗಿ ಅರ್ಪಿಸಿದ ಮಾನ್ಯ ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ."[೧]

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬೇಕಾದರೂ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಶೃಂಗಾರವು ಬಯಲಾಟ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ, ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಳ ಮದ್ದೆಯ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಪುರಾಣ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತನ್ನು ವಿವೇಕಯುತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮತ್ತೊಂದು ಉದ್ದೇಶವೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತರಬೇತಿ ನೀಡುವುದೂ ಆಗಿದೆ.

---

೧. ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ – "ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೬೭

"ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ರಂಗ ಸ್ಥಳವನ್ನೇನು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ, ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಗಳಾವು ಇಲ್ಲದೇ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ."[೧] ಚಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ನುಡಿತಕ್ಕೆ ಭಾಗವತನು ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಿದೊಡನೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವ ಅರ್ಥದಾರಿಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುವರು ಹೀಗೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಬಯಲಾಟ:

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಆಡುವ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡವನ್ನು ಮೇಳ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೇಳಗಳು ಆಯಾ ಊರಿನ ದೇವಾಲಯಗಳಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿರುತ್ತವೆ. ಮೇಳದವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಸಾಯಗಾರರೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಮೇಳಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಳೆಗಾಲದ ನಂತರ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧ ಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ಚೌಕಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಅಪೂರ್ವ ರೀತಿಯವುಗಳಾಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕಥೆ ಅತಿ ಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ರಾಮಕೃಷ್ಣರಂಥ ಅವತಾರಿಗಳು. ಪಾಂಡವ – ಕೌರವರಂತಹ ರಾಜರು, ರಾಕ್ಷಸರು, ಕಿನ್ನರ ಗಂಧರ್ವರು, ಋಷಿಗಳು, ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಂತಾದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಅದಲ್ಲಿಯು ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷದ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಯಂತೂ ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದುದು.

ಭಾಗವತನು ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹನುಮ ನಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವುದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಗತ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆಗೆ ನೆರವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗದ ಹೊರಭಾಗದಿಂದ ವೇದಿಕೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಂತರ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮಾಡಿ ನಾಶವಾಗುತ್ತವೆ. ದುಷ್ಟ ಶಿಕ್ಷೆ, ಶಿಷ್ಟ ರಕ್ಷಣೆಯು ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆ. ತಾಳ, ಜಾಗಟೆ, ತಂಬೂರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಶೃತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಕೊಳಲು, ಪಿಟೀಲು, ಕ್ಲಾರೊನೆಟ್ ಮೊದಲಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೨೪

ಗೊಂಬೆಯಾಟ:

ಇದೊಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟವೇ ಮೂಲವೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿನ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎಂಬ ಮಾತು ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲ ಇದೇ ದೇಶವೆಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರತ್ನಾಕರ ವರ್ಣಿ ಕನಕದಾಸರಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಲ್ಲೇಖ ಇದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೪೦, ೧೫೨೧ರ ಕೆಲವು ಶಾಸನಗಳಿಂದ, ವಿಜಯನಗರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ತುಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಎತ್ತರವಾದ ಚಾವಡಿಯೋ, ಜಗಲಿಯೋ ಇದ್ದರೆ ಸಾಕು, ಅದೇ ಗೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ರಂಗಸ್ಥಳವಾದೀತು. ಏಳೆಂಟು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ಐದಾರು ಅಡಿ ಅಗಲ, ನಾಲ್ಕೈದು ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಸ್ಥಳ ಸಹಜವಾಗಿ ದೊರೆಯದಿದ್ದಾಗ ಮರದ ಹಲಗೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಭಾಗಕ್ಕೆ ಕಪ್ಪು ತೆರೆಯಿದ್ದು ಅದು ಗೊಂಬೆಯನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರ ಎದೆ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪರದೆಯ ಒಂದು ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಭಗವಂತನು ತನ್ನ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರೊಂದಿಗೆ ಕುಳಿತಿರುತ್ತಾನೆ. ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವವರು ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ಮುಂಗೈಗಳಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾರೆ. ಜೊತೆಗೆ ಹಲ್ಲುಗಳಿಂದಲೂ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವರು. ಒಂದೂವರೆ ಅಡಿಯಿಂದ ಎರಡೂವರೆ ಅಡಿವರೆಗೆ ಎತ್ತರವಿರುವ ಗೊಂಬೆಗಳು ಹಗುರ ಜಾತಿಯ ಮರಗಳಿಂದ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಸೂತ್ರದಾರಿಗಳೆ ಗೊಂಬೆಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವರು. ಹಾಡು ಹೇಳುವರು ಮತ್ತು ಕೈಚಳಕದಿಂದ ಗೊಂಬೆ ಕುಣಿಸುವರು. ಭಾಗವರ್ತ ಸೂತ್ರ ದಾರಿಗಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡಿಗೂ, ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೂ, ನುಡಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ದನಿಗೂ ಗೊಂಬೆಗಳು ತಮ್ಮ ಚಲನವಲನವನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ.

ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ:

ಬೊಂಬೆಯಾಟದಂತೆ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಕೀಳ್ಳೆ ಕ್ಯಾತರಿಂದ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಆರು ಆಡಿ ಎತ್ತರದಿಂದ ಎರಡು ಅಡಿಯ ವಿಭಿನ್ನ ಗೊಂಬೆಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಳಿಯ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಬೆಳಕಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಕಾದಾಟ, ಕುಣಿತ, ಮಣೆತಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಿಳ್ಳಿಕ್ಯಾತರ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದವರು ಅಥವಾ ಬಳಗದವರು ಆಟದಲ್ಲಿ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಅವರೇ ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕಂಠದಾನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಕೋಲಾರ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗ, ಮಂಡ್ಯ, ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಗಲು ಗೊಂಬೆಯಾಟದವರು ಇದ್ದರು. ಆದರೆ ಸಿನಿಮಾ ಮೊದಲಾದ ಮನರಂಜನಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಇಂತಹ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೂಲೆಗೊತ್ತಿವೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಅಥವಾ ದೊಡ್ಡಾಟ

ಮೂಡಲ ಪಾಯವು ಪೂರ್ವ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮೂಡಲಪಾಯಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಟು ಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಎರಡಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಮೂಡಲಪಾಯವು ಹಂಪೆಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿಯು ಮೇಳ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಎರಡೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮುಮ್ಮೇಳದೊಂದಿಗೆ ತಾನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುವಾಗ ನರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

"ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟದ ತೀರಾ ಪ್ರಾಚೀನ ಅವಶೇಷಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉಳಿದಿದ್ದು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿದೆ. ಹೊರ ನೋಟಕ್ಕೆ ಈ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಗಿವೆ. ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ನಾಜೂಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹನುಮನಾಯಕ ಇಲ್ಲಿ ಸಾರಥಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಾರನ ಸಹಾಯಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರು ಮೂವರು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿರುತ್ತಾರೆ."[೧]

ದೊಡ್ಡಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾರಥಿಯು ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ನೇರ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಆತನು ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುವಿಕತೆಗಳ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

---

೧. ಎನ್. ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್ – "ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೭೧

ಸಣ್ಣಾಟ

"ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪ್ರದೇಶಗಳೆಂದರೆ ಬೆಳಗಾವಿ, ಬಿಜಾಪುರ, ಧಾರವಾಡ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು. ಸಣ್ಣಾಟದ ರಂಗ ಸ್ಥಳ, ವಸ್ತು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳು ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕಿಂತ ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಸೀಮಿತ ಗುರಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಉದ್ದೇಶದ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಸಣ್ಣಾಟವು ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ."[೧]

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕ ರೂಪವನ್ನೇ ಸಣ್ಣಾಟ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪರದೆಗಳುಳ್ಳ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷಾಲಂಕಾರ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಣ್ಣಾಟವು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡಾಟದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಸಣ್ಣಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬಹುದು.

ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಒಳ ಪಂಗಡಗಳಿದ್ದು ಅವುಗಳನ್ನು ಶೈವ ಸಣ್ಣಾಟ, ವೈಷ್ಣವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಶರಣರಾಟ, ದಾಸರಾಟ ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಭಕ್ತಿ ಪಂಥ ಮತ್ತು ವಚನಕಾರರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವ ಹೊಂದಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಹುರೂಪಿಗಳು, ವೇಷಗಾರರು, ಹಗಲು ವೇಷದವರು, ಜಾತಿಗಾರರು ಹಾವಾಡಿಗರು, ಕೋಲೆ ಬಸವನ ಆಟದವರು, ಕೋತಿ ಮತ್ತು ಕರಡಿ ಕುಣಿವವ ಈ ಮೊದಲಾದ ಉಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನರನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಮಾನವರು, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಗುಂಪಿನ ಜನರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೩೦

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ

"ನಾಟಕವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂದೂ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಿದ್ದರಿಂದ ಮಾಡರನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಸದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಪರಭಾವಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಿದು. ಹಿಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ನಟ ಉದರಂಭರಣಕ್ಕೆ ರಂಗವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದವನಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಜಾನಪದ ರಂಗದ ನಟ, ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ರೈತ, ಆಸ್ಥಾನ ರಂಗದ ನಟ ಮೂಲತಃ ಸಂಗೀತಗಾರ ಅಥವಾ ಭಾಷಾ ಪಂಡಿತ. ನಾಟಕವು ಜನಪದರಲ್ಲಿ ದೇವತಾರಾಧನೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾದರೆ, ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತರಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದಿನ ಅರ್ಥದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ."[೧]

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿರ್ವಾಹಕನಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಏನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆಡಿಸುವುದು ಅಷ್ಟೆ ಆಗಿತ್ತು. ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಅವನು ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತಿದ್ದ ಅಥವಾ ಜನತೆಯೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಉದಯಿಸಿತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಕ್ರಮೇಣ ಅವುಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಜನಪದ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾದವು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಜಾಣ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮನೋಭಾವ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

---

೧. ಡಾ. ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್ – "ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೦, ಪುಟ ೧೧೫

"ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮಂಡಲಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನನ್ನುಸರಿಸಿ, ಕಲ್ಕತ್ತ ಮುಂಬೈ, ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗ, ಭಾರತದ ಇತರೇ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು."[೧]

"ಬ್ರಿಟೀಷರ ಆಡಳಿತಾವಧಿಯ ಕಾಲವು ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅನೇಕ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಣುವಂತಾಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅದುವರೆವಿಗೂ ಇದ್ದ ಕಿಳ್ಳೇಕ್ಯಾತರೂ, ಹಗಲು ವೇಷ ಧಾರಿಗಳೂ, ಬಹರೂಪಿಗಳು ಹೊಟ್ಟೆಪಾಡಿಗಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆರ್ಥಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಾಗಲಿ, ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಕಟ್ಟಿ ಅದರಿಂದಲೇ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಪರಿಪಾಠವಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ೧೯ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಯಾವುದೇ ಅಡ್ಡಿಗಳಿಲ್ಲ."[೨]

ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷವಿರುವ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನತೆಯಿಂದ ಪುನರುಜ್ಜಿವನಕ್ಕೊಳಗಾಯಿತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಗದುಗಿನ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಉಮಚಗಿ ಲಚ್ಚಪ್ಪನವರು ಗದಗಿನ ಶ್ರೀ ವೀರ ನಾರಾಯಣ ಪ್ರಸಾದಿತ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ಇದೇ ಮಂಡಳಿಯು ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಯಿತು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಉಷಾಹರಣ ಈ ಮಂಡಳಿಯು ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಸುಧಾರಿತ ರಂಗ ಮಂದಿರ, ಉಡುಗೆ, ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರಾದರೂ ಹಿಂದಿನ ಜನಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೈಬಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೩೭, ೩೮

೨. ಡಾ. ಕ.ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ – "ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೫, ಪುಟ ೨೭, ೨೮

೧೯೭೯ – ೮೦ ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಕಲಾವಿಲಾಸಿಗಳು ಸಿ.ಆರ್. ರಘುನಾಥ್ ರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀಶಾಕುಂತಲ ಕರ್ನಾಟಕ' ಸಭಾವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ಒಡೆಯರಾದ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರು ೧೯೮೦ ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕಸಭಾವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಹಾಕಿದರು.

ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ನವಚೇತನದಿಂದ ಉಕ್ಕೇರತೊಡಗಿತು. ಜೊತೆಗೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮರಾಠಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗ ತೊಡಗಿದರು. ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಲೆದೋರಿದವು, ಮುಂದೆ ಈ ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಯಿತು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳಂತಿದ್ದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲು ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಈ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ವರ್ಣರಂಜಿತವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ. ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜನಜೀವನಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನತೆ, ತನ್ನ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದಯಿಸಿತೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ, ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಅತೃಪ್ತಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

"ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ದೇವಾಲಯಗಳು ಮತ್ತು ಅರಮನೆಗಳು ಪೋಷಿಸಿದರೆ, ಜನಪದ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳು ಕಾಪಾಡಿದವು. ಆದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ದೊರೆತದ್ದು, ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೇ ನಟರು, ಅಧ್ಯಾಪಕರೆ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಕಾಲೇಜು ಅಧ್ಯಾಪಕರೇ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾಲೇಜುಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದವು ಎಲೊ ಕೆಲವೆಡೆ ಅಂದರೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರಿ ಕಛೇರಿಗಳ ನೌಕರರಿಂದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬಲವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು."[೧]

ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ, ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪ್ರತಿಫಲದಿಂದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದರೆ, ರಂಗ ಕಲೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಬಿಡುವಿನ ಕೆಲಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾಟಕಗಳ ಸಲುವಾಗಿಯೇ, ಆಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುನ್ನಡೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಿಗಿತ, ಬಂಧನಗಳು, ಪ್ರತಿಫಲದ ಆಸೆ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲವಾಗತೊಡಗಿತು. ಆಸಕ್ತ ಕಲಾವಿದರು ವಿರಾಮದ ಸಂಜೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೈ ಅಳತೆಗೆ ಮೀರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಹೆಚ್ಚು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡದೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಗೀಳು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಲ್ಕಾರು ಮಂದಿ ನಟರೆ, ನಾಟಕಕಾರರೆ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ, ನಾಟಕ ಆಡಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸುವತ್ತ ಉತ್ಸಾಹ ತಾಳಿದರು."[೨]

ಧಾರವಾಡದ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ (೧೯೦೫) ಭಾರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ, ಸಮಾಜ, ಮೊದಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಯಾಗಿದೆ. ಚುರುಮುರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲ ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಮಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದ ಸಂಸ್ಥೆ ಮೈಸೂರಿನ "ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಘ"ವು (೧೯೧೯) ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು.

---

೧. ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – "ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೩೬೪, ೩೬೬

೨. ಡಾ. ಹೆಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್ – "ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ" – ೨೦೦೦, ಪುಟ ೩೦೫, ೩೦೬

ಇದುವರೆಗೂ ನಡದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ತ.ಸು. ಶಾಮರಾಯರ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದ ಗ್ರಂಥ, ಶಾಮರಾಯರು, 'ರೂಪಕಕಲೆಯ ಆರಂಭ', 'ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು' 'ದೇಶಿಯ ನಾಟಕಗಳು', ಹಾಗೂ 'ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು' ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಎರಡನೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು', 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು', 'ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು', 'ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು' ಮತ್ತು 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ' ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ. ರಂಗನಾಥರವರ 'ದಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್' ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ಶ್ರೀ ರಂಗನಾಥ್‌ರವರು ತಮ್ಮ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವವರೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಆಕರ ಗ್ರಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾನ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೋಟ, ಮುನ್ನೋಟ, ಈ ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಗ್ರ ಮುಖಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

ಡಾ. ಕೆ. ಮರಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಪಿ.ಹೆಚ್.ಡಿ., ಕೃತಿ 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವನ್ನು ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಗಳು ದಾಖಲಾರ್ಹವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀಯುತರ ಆಯಾ ಕಾಲದ ನಾಟಕದ ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ'ವು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಗೀತಾ ನಾಟಕಗಳು, ನವ್ಯ ನಾಟಕ, ಏಕಾಂಕ, ಪ್ರಸಾರ ನಾಟಕ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ವಿಶೇಷ ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ 'ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ' (೧೯೯೪). ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಲಿಜಿಬೆತ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ವಾಸ್ತವವಾದ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಿಕ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಪ್ರಥಮ ಮಾಹಿತಿ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದೆ.

ಎನ್.ಎಸ್. ವೆಂಕಟರಾಮ್‌ರವರ 'ರಂಗಭೂಮಿ' (೨೦೦೧) 'ನವಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ-ರಂಗಭೂಮಿ' ಇವು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಕೈಪಿಡಿ, ಇವರು ಭಾರತೀಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಏಕಕಾಲಿಕ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ವಿವೇಚಿಸಿ ಬರೆದಿರುವ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿ ಇದು.

ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು 'ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು, ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಪಡೆಯುವ ನಾಟಕೀಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೇ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕನ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ ಅವರ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೧೯), ಎ.ಆರ್. ನಾಗಭೂಷಣ್‌ರವರ 'ನಾಟಕ ರಚನೆ' (೧೯೮೨), ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿರವರ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ' ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್‌ರವರ 'ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ' (೧೯೯೩), ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರ

‘ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ’ (೧೯೯೯), ಗಣೇಶ್ ಅಮೀನಘಡರವರ ‘ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ’ ೨೦೦೪, ಡಾ. ಕ.ವೆಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ ಅವರ ‘ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ’ (೨೦೦೫) ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದ ಗಮನಾರ್ಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅಧ್ಯಯನಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಅತ್ಯಲ್ಪವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಅಂದರೆ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಯೋಗಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು. ಇರುವ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾದರಿಯವು. ನಾಟಕವು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾದರೂ ಅವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೊರತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೌಕಿಕ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿರಂತರ ಹಾಗೂ ಚಲನಶೀಲವಾದುದು. ನಾಟಕಗಳು ಬದಲಾದ ಸಮಾಜದ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಅಂತರ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಾಕವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿ ಅವುಗಳ ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ – ೩

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಅಥವಾ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾದವುಗಳಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಅವುಗಳು ಓದು ನಾಟಕಗಳಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಧ್ಯಯನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ನಾವು ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಗೀತನಾಟಕ, ಬೀದಿ ನಾಟಕ, ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ, ರೇಡಿಯೋ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ನವೋದಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲತಃ ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲದೇ ಹೋದರೂ ಸಹ ಅವರು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಉತ್ತಮ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕವಿಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ತಮ್ಮ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸೃಜನಶೀಲ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಯಶಸ್ವಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಂಡವು.

ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಯವರು ರಚಿಸಿದ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' 'ಗದ್ಧಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' ಇವು ಪ್ರಮುಖ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸೇಡು, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ, ವೀರಕಾವ್ಯ ಯುಗದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಓಜಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡರೂ, 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' ಸದ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ದೂರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು, ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಬಳಸಿದ್ದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶ್ರೀ ರಂಗರಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಯಯಾತಿಯ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಕಥೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಡರ ಜನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲಾದರೂ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಜೊತೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಬದುಕು ತಂತ್ರಗಳ ಒಲವುಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ನೀಡಿದ ಒತ್ತಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು', 'ಸಿರಿ ಸಂಪಿಗೆ' ದಟ್ಟವಾದ ಜಾನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಆಧುನಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿರುವ ನಾಟಕಗಳು. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗಿಂತ ತಂತ್ರ, ಕವಿತ್ವವೇ ದಟ್ಟವಾಗಿ, ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಕೇವಲ ಹೇಳಿಕೆಯಾಗಿ ಬಿಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕದ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಯೋಚಿಸಬಲ್ಲ, ನಾಟಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಕನ್ನಡದ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಂದಲೇ ರಚನೆಯಾದವುಗಳೆಂಬುದೊಂದು ವಿಶೇಷ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು. ಅವರು ಬರೆದ ಇಪ್ಪತ್ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂಬುದು ಅಚ್ಚರಿಪಡುವ ವಿಷಯ. ಸಂಸರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಾಸ್ತಿ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಅ.ನ.ಕೃ, ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಗತಿಪರ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಡರಲ್ಲೂ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದವು. ಅದರಲ್ಲೂ 'ತಾಳಿಕೋಟೆ' ಮತ್ತು 'ಕಾಕನಕೋಟೆ' ಯಾವ ಮಾನದಂಡದಿಂದಲೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥವು. "ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ತಿಳಿಯಪಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾಳಜಿ ಈ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಇತ್ತು"

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಅವಿಷ್ಕಾರ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಕೊಡುಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದು. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರೂಪಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೊಸತನ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಯಯಾತಿ', 'ತೊಘಲಕ್', 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ನಾಗಮಂಡಲ'ಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯತ್ತ ಹೊರಳಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗತೊಡಗಿದವು. ಪು.ತಿ.ನ ಅವರ 'ವಿಕಟ ಕವಿ ವಿಜಯ' ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ್, ರಂ.ಶ್ರೀ, ಮುಗಳಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾವ್, ಬೇಂದ್ರೆ, ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಂದಾರ, ಅ.ನ. ಸುಬ್ಬರಾಯರು ಮೊದಲಾದವರು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಎಂ.ಆರ್. ಶ್ರೀ ಮಾಸ್ತಿ, ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರು ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ನೂತನ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ತುಂಬಿದರು.

ಅ.ನ.ಕೃ, ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ ಮೊದಲಾದವರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿವೆ. ಮಾನವನ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ವಿಡಂಬಿಸಿ ಬದುಕಿನ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಬಿಚ್ಚಿಟ್ಟವು. ಕೈಲಾಸಂರವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮಲಗಿದ್ದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿ ಚೇಷ್ಟೆ ಮಾಡಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು. ಟೊಳ್ಳಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು, ಬಂಡವಾಳಿಲ್ಲದ ಬಡಾಯಿ ಕೊಚ್ಚುವ ವಕೀಲರು, ಗೋಳಿನ ಕಹಿಯನ್ನುಂಡ ವಿಧವೆಯರು ಮೊದಲಾದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದರು.

ಶ್ರೀರಂಗ, ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿ, ದಾಶರಥಿ ದೀಕ್ಷಿತ್, ಕೈವಾರ ರಾಜಾರಾವ್, ಕೆ. ಗುಂಡಣ್ಣ, ಮೊದಲಾದವರು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಹಾಗೂ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನವ್ಯದ ಹೊಸಗಾಳಿ ಬೀಸಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿಷ್ಠುರ ಶೋಧನೆ, ಅನುಭವದ ಸ್ವಂತಿಕೆಗಳು ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿಯಾದವು. ಸಮಾಜದ ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧದ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಈ ವಿಧದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಲಂಕೇಶ್, ತೇಜಸ್ವಿ, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ರತ್ನ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ ಮೊದಲಾದವರು.

ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಗೀತನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟವರು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ 'ಅಹಲ್ಯೆ' 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ'ಗಳು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಗೀತ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಕೊಂಡರು. ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮೊದಲಾದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರು ಪುರಾಣಕತೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕೊರತೆ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯು ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದವು. ಆದರೆ ಅಮೆಚೂರ್ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡು ಅವರು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರರೆಂಬುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದವು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮನಚು, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ದಾಟಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ರೀತಿ, ಮಾನವ ಸಮಾಜದ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪುಟವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡವು. ಪ್ರಸ್ಥುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

೧. ಜಲಗಾರ – ೧೯೨೮

೨. ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ – ೧೯೩೧

೩. ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ – ೧೯೪೪

೪. ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ – ೧೯೪೭

ಕುವೆಂಪು:

ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನಾಳಿದ ಮಹಾ ಕವಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಕವಿಯಾಗಿ, ಕತೆಗಾರರಾಗಿ, ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ, ಸೃಜನಶೀಲ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಯುತರು ೨೯-೧೨-೧೯೦೪ ರಂದು ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಕುಪ್ಪಳಿಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪಗೌಡ ಮತ್ತು ಸೀತಮ್ಮ ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳ ಸುಪುತ್ರರಾಗಿ ಜನಿಸಿದರು.

೧೯೨೫ ರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣಾಶ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ೧೯೨೩ ರಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎ. ಪದವಿ ಮುಗಿಸಿ ೨೯೨೮ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಕವಿ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ ವಹಿಸಿದರು. ೧೯೩೩ ರಲ್ಲಿ ಹೇಮಾವತಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾದ ಕುವೆಂಪುರವರು ಉಪ ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರಾಗಿ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದರು.

ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪುರವರು ಕವಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಕೊಳಲು, ನವಿಲು, ಪಾಂಚಜನ್ಯ, ಕಲಾಸುಂದರಿ, ಕಥನ ಕವನಗಳು, ಕೋಗಿಲೆ ಮತ್ತು ಸೋವಿಯತ್ ರಷ್ಯಾ, ಪ್ರೇಮ ಕಾಶ್ಮೀರ, ಪಕ್ಷಿಕಾಶಿ, ಷೋಡಶಿ, ಅಗ್ನಿ ಹಂಸ, ಚಂದ್ರಮಂಚಕೆ ಬಾಚಕೋರಿ ಮೊದಲಾದ ಕವನ ಸಂಕಲನಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.

ಮಹಾನ್ ಮಾನವತಾವಾದಿಯಾದ ಕುವೆಂಪುರವರು 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ಎಂಬ ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ' ಮತ್ತು 'ಮಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಧುಮಗಳು' ಎಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಇವರು 'ಸನ್ಯಾಸಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಥೆಗಳು' 'ನನ್ನ ದೇವರು ಮತ್ತು ಇತರ ಕಥೆಗಳು' ಎಂಬ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು.

ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕುವೆಂಪುರವರು ಸ್ವಾಮಿ ವಿವೇಕಾನಂದ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸ ಜೀವನ ಚ್ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅನುವಾದಕರಾದ ಇವರು 'ವಿಭೂತಿಪೂಜೆ', 'ದ್ರೌಪದಿಯ ಶ್ರೀಮುಡಿ' 'ರಸೋವೈಸಃ',

ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇವರ ಪ್ರಮುಖ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಾಗಿವೆ. ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಾಧನೆ, ಬದುಕಿನ ಸಮಗ್ರ ವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ನೆನಪಿನ ದೋಣಿ' ಎಂಬ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಬೆಟ್ಟ ಗುಡ್ಡಗಳ ನಡುವೆ ದಟ್ಟಾರಣ್ಯ, ನೂರಾರು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾಣಿ ಪಕ್ಷಿಗಳು, ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಆರು ತಿಂಗಳು ಕಪ್ಪು ಮೋಡ, ಮಿಂಚು, ಗುಡುಗು, ಸಿಡಿಲುಗಳುಳ್ಳ ಭೋರ್ಗರವ ಮಳೆ, ಹರಿವ ತುಂಗೆಯಂತಹ ಸಮೃದ್ಧ ಪರಿಸರದ ಮನೆಯ ಜಗಲಿ, ಮುಂದಿನ ಆವರಣ, ಎಲ್ಲಾ ವಯಸ್ಸಿನವರೊಡನೆ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು ಕುವೆಂಪು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳ ಫಲಿತವೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೈದೋರಿವೆ.

ಮಹಾಕಾವ್ಯವಾದ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂಗೆ ಭಾರತೀಯ ಜ್ಞಾನಪೀಠ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕುವೆಂಪುರವರು ೩೯ನೇ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಆ ಸ್ಥಾನದ ಗೌರವವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಉಪಕುಲಪತಿಗಳ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಗಳಿಂದ ಪದ್ಮಭೂಷಣ, ಪದ್ಮವಿಭೂಷಣ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ರಾಷ್ಟ್ರಕವಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಪಂಪ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಹಾಗೂ ವರ್ಧಮಾನ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರು ಮೂಲತಃ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಯಮನ ಸೋಲು', 'ಜಲಗಾರ', 'ಬಿರುಗಾಳಿ', 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ', 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ', 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ', 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ', ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್, 'ಬಲಿದಾನ', ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಕಾನೀನ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಯಶಸ್ವಿ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ ಕುವೆಂಪುರವರು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಇವರ ಕೊಡುಗೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತೆ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

೧. ಜಲಗಾರ

ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಜಲಗಾರ ನಾಟಕವು ೧೯೨೪ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಜಲಗಾರ ನಾಟಕವು ಕುವೆಂಪುರವರ ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯ ಪಯಣದ ಮೊದಲ ಹಂತದ ಕೃತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಯಕದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರೂಢಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿನ ದೇಗುಲದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ.

ಜಲಗಾರ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳ ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು, ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಾದರೆ ಎರಡನೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದೇವಸ್ಥಾನ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ, ಇದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ ಬಂಧವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಏಕ ಮುಖಿ ನೆಲೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ.

ಮೂಡಣದ ಅರುಣೋದಯವು ಬಾನೆಡೆಯೊಳೋಕುಳಿಯ ಚೆಲ್ಲುತ ಮೂಡಿದಾಗ ಪೊರಕೆ ಬುಟ್ಟಿಯೊಡನೆ ಜಲಗಾರ ತನ್ನ ದಿನನಿತ್ಯದ ಕಾಯಕಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರೈತ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಹಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ತನ್ನ ಕಾಯಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

"ಹೊಯ್ಯುವೆ, ಗೆಯ್ಯುವೆ, ಕೊಯ್ಯುವೆ ನಾನು
ಉಣ್ಣುವೆ, ಉಣಿಸೀಯುವೆ ನಾನು
ನೇಗಿಲ ಗೆರೆಯೇ ತೋರುವುದೆನೆಗೆ
ಮುಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯನು"

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಈತನ ಹಾಡು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಾಯಕ ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ನೇಗಿಲ ಗೆರೆಯು ಮುಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜಲಗಾರ ಹಾಗೂ ರೈತ ಇಬ್ಬರೂ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ, ಕಾಯಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ದೇವಾಲಯದ ಕಡೆಗೆ ಹೋಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಲಗಾರನನ್ನು ನೀನು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ನನಗೇಕೆ ಶಿವಗುಡಿಯ ಜಾತ್ರೆ, ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ದೇವಾಲಯದ ಬಳಿ ಸೇರಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಜಲಗಾರನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ರೈತನು ನೇಗಿಲ ಗೆರೆಯೇ ಮುಕ್ತಿಯ ದಾರಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದನಾದರೂ ತನ್ನ ಹಾಡಿಗೂ ತನಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದವನಂತೆ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ರೈತ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಜಲಗಾರನ ಬಗ್ಗೆ
ಹೀಗೆಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ

ಸೊಗದ ಮೋರೆಯನೆ ಕಂಡರಿಯನೀ ಜಲಗಾರ
ಪೂಜೆಯೆಂಬುದನರಿಯಃ ದೇವರೆಂಬುದನರಿಯ
ಹುಟ್ಟುಗುಣ ಸುಟ್ಟರೂ ಹೋಗುವುದೇ?

ಎಂದು ತಾನೇ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವತಃ ತಾನೇ ಈ ಸಮಾಜದ ಕೆಳ ತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಹೀಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಪಾರ್ವರ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಜಲಗಾರನ ಹಾಡು ಕೇಳಿದ ಮೊದಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕೊಳಲಿನ ಇನಿದನಿಯಂತೆ ಹಿತವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಿದವನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಎದುರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಜಲಗಾರನನ್ನು ಹಾಡಿದವರು ಯಾರು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆ ಹಾಡಿದವನು ಜಲಗಾರನೇ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವರು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಶೂದ್ರರಲ್ಲಿ ಕವಿಗಳಾಗಲಿ, ಶಿಲ್ಪಿಗಳಾಗಲಿ, ತಪಸ್ವಿಗಳಾಗಲಿ ಜನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಆ ಇಬ್ಬರು ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ನಂತರ ಯುವಕನೊಬ್ಬ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನಿಗೆ ಜಲಗಾರನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವಿರುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಂತರ ಭಟ್ಟ, ತಿರುಕ, ಇಬ್ಬರೂ ತರುಣರು ರಂಗ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ತರುಣನೊಬ್ಬ ಈ ರೀತಿ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ದೊರೆ ಪುರೋಹಿತರ್ ಅವಳಿಮೊಲೆಯಾಡಿ ಸಲಹಿದರದಂ
ಮತದ ಮದಿರೆಯನೀಂಟಿ ಮಂಕು ಬಡಿದಿದೆ ಜನಕೆ
ಕೊನೆ ದೊರೆಯ ಕೊರಳಿಗಾ ಕೊನೆ ಪುರೋಹಿತನ ಕರುಳ್
ಉರುಳಾಗುವವರೆಗೆ ಸುಖವಿಲ್ಲ ಈ ಧರೆಗೆ

ಹೀಗೆ ಸಮತಾಭಾವನೆಯಿಂದ ನೋಡಿದ ಈ ತರುಣರು ಕುಂಟನು ಕುರುಡನೂ ಆದ ತಿರುಕನನ್ನು ಒದ್ದು ನೂಕಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಜಲಗಾರ ಭಿಕ್ಷುಕನ ಜೊತೆ ಅನ್ನವನ್ನು ಹಂಚಿ ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಅಲ್ಲಿದ್ದ ತರುಣರು, ರೈತ, ಪಾರ್ವರೆಲ್ಲರೂ ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹೋದ ನಂತರ ಜಲಗಾರ ಒಬ್ಬನೇ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಗ ಇವನ ಕಾಯಕ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಶಿವನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದು ಸಮತಾವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರ ಮೂಲವು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಲ್ಲವಾದರೂ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದ್ದರೂ ಈ ನಾಟಕವು ಪೌರಾಣಿಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ.

೨. ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ:

೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಈ ನಾಟಕವು ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಕೊನೆಯ ದಿನದಲ್ಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯುದ್ಧದ ಕೊನೆಯ ದಿನದಂದು ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳು ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿವೆ.

ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ, ಯುದ್ಧಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧ ವೈಭವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ತೀರಿ ವಿರಳ. ಅಂತಹ ವಿರಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ' ಒಂದು.

ಹದಿನೆಂಟು ದಿನಗಳ ಕೋಲಾಹಲದಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿದ ಭಾರತದ ಯುದ್ಧ ಕೊನೆಗೊಂಡ ದಿನದ ಘೋರ ವಿಷಣ್ಣ ರಾತ್ರಿಯ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅದುವರೆಗೂ ರಣ ಕಲಿಗಳ ಸಾಹಸ ಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಈಗ ಶ್ಮಶನವಾಗಿದೆ. ಈ ಭೀಕರ ರಾತ್ರಿಯಂದೇ ದ್ವಾಪರಯುಗ ಮುಗಿದು ಕಲಿಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಂದು ಯುಗ ಮುಗಿದು ಇನ್ನೊಂದು ಯುಗ ಆರಂಭವಾಗುವಾಗ ದ್ವಾಪರ ಮತ್ತು ಕಲಿ ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ದ್ವಾಪರನು ರಣರಂಗವನ್ನೊಮ್ಮೆ ವಿಷಾದದಿಂದ ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇಂದನ್ನೆವರೆಗಂ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ

ಅರಸುಗಳ ರಣರಂಗವಾಗಿತ್ತು: ಕೊಳೆಯಲಿಹ
ಪೆಣದ ಬಣಬೆಯ ಕಣವದಾಗಿರ್ಪುದೀ ಪೊಳ್ತು
.................ಗೆಲವೆಂದರೇನ್?
ಸೋಲ್ವರ ಸಂತಾಪಂ: ವಿಜಯಿಗಳ ಪೆರ್ಮೆ!

ಹೀಗೆದ್ವಾಪರ ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಕಲಿ ದ್ವಾಪರರ ಸಂವಾದವು ಯುಗ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕಾಲದ ಕುವೆಂಪುರವರ ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಯುಗ ಪುರುಷನಾದ ಕಲಿಯನ್ನು ಇಂತಹ ಸುಡುಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವಂತಾಯಿತಲ್ಲ ಎಂದು ದ್ವಾಪರನು ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಮರಳಿ ಕಲಿಗೆ ಕೊಡುವಾಗ ಮೆಚ್ಚುವಂತಹ ವಸ್ತುಗಳೇನು ನನ್ನ ಬಳಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಕೊರಗು ದ್ವಾಪರನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿದೆ. ಇಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಇಲ್ಲಿ ದ್ವಾಪರನ ಮೂಲಕ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಗೊಂದಲವಿದ್ದರೂ ಸಹ ಸಮಾಧಾನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವಂತೆ ಕಲಿ ಸಾಂತ್ವನದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ತರುಣ ಜನಾಂಗದ ಬಗೆಗಿನ ನಂಬಿಕೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ದ್ವಾಪರನ ಗಾಢ ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಸಾಂತ್ವನದ ಲೇಪವು ದ್ವಾಪರನಲ್ಲಿ ತುಸು ಸಮಾಧಾನವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧದ ದುರಂತತೆ, ಅನ್ಯಾಯ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ವಿನಾಶ, ಅವಿವೇಕ, ದುರ್ಲಂಘ್ಯ ವಿಧಿಸುವ ವಿಧಿ ವಿಫಲತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾವು ಇವುಗಳೆಲ್ಲವು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿವೆ.

ಮಹಾಭಾರತ ಸಂಗ್ರಾಮದ ಕೊನೆಯ ದಿವಸ ಮುದುಕಿ ಮತ್ತು ಮಾತೆಯು ಎದುರಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದಾಗ ಒಂದೇ ದೋಣಿಯ ಮೇಲೆ ಪಯಣಿಸುವಂತ ಸ್ಥಿತಿ ಅವರದಾಗಿದೆ. ಮಾತೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ್ನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಮುದುಕಿ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಡಿದು ಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ಪಾಂಡವರು ಮತ್ತು ಕೌರವರು ಹಾಳಾಗಲಿ ಎಂಬ ಕುವೆಂಪುರವರ ಸಂದೇಶವು ಯುದ್ಧದಿಂದಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಾಗುವ ಸಂಕಟದ ಪರಮಾವಧಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಳರಸರ ಬಗೆಗಿನ ಸ್ವಾಮಿ ನಿಷ್ಠೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮರಾಯನು ದಾಹದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿರುವ ಕೌರವನ ಕಡೆಯ ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ನೀರು ಕುಡಿಸಿದನು. ನೀರು ಕುಡಿದ ನಂತರ ತಾನು ಕುಡಿದದ್ದು ಶತೃವಿನ ಕಡೆಯವರ ನೀರು ಎಂದು ತಿಳಿದು ಬಹಳವಾಗಿ ಸಂಕಟವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಅದೇ ನೋವಿನಿಂದ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ಇಡೀ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧಕ್ಕೂ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಕನಿಕರ, ಕಾಳಜಿಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಶ್ಮಶಾನದ ಒಂದು ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವ ಪಕ್ಷದವರು ಚಿತೆಯ ಮುಂದೆ ಶೋಕ ವಿಹ್ವಲರಾಗಿ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಸಹ ದೇವನೊಡನೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಕುಂತಿ ಕರ್ಣನ ಶವವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಮಕ್ಕಳು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮ್ಮತಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾಗಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ ಕರ್ಣನ ಶವವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸಹ ದೇವನಿಂದ ಕರ್ಣನ ಜನ್ಮದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದ ಪಾಂಡವರು ತುಂಬಾ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪುರವರು ನೀಡಿರುವ ಚಿತ್ರಣ ಅಸಾಧಾರಣ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರಕೃಷ್ಣರ ಸಂವಾದವು ಮುಂದಿನ ಭವಿಷ್ಯ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಬುದ್ಧ, ಅಶೋಕರಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಗ್ರಾಮದವರೆಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವ ಸಂಸಾರದ ಸತಿಪತಿಗಳ ಶೃಂಗಾರದ ದೃಶ್ಯವು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿ ನೆಮ್ಮದಿಯ ವಾತಾವರಣವು ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಶಾವಾದವನ್ನು

ಚಿತ್ರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಕುವೆಂಪು ಮುಂದಿನ ಬದುಕು ಶುಭಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಇದುವರೆಗೂ ಇದ್ದಂತಹ ನಿರಾಸೆಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನಿಲುವು, ಸಾಮಾನ್ಯನ ಬಗೆಗಿನ ಕಾಳಜಿ, ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಶಾವಾದ ಇವುಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುವ ಅಂಗಗಳಾಗಿವೆ.

೩. ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ

ಈ ಕೃತಿಯು ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಇದು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ರೂಢಿಗತವಾದ ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕವು ಅತ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಂದು ಸಮರ್ಥ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ವೃಕ್ಷಭೈರವ ಹಾಗೂ ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯ ಸಂವಾದವಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಪುತ್ರಶೋಕ ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದವನನ್ನು ಶ್ರೀರಾಮ ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಡುವ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮ ಅಪರಾಧಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ನೀಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ.

ಶಂಬೂಕನ ಪವಿತ್ರವಾದ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಮೃತ್ಯುದೇವತೆ ಬಂದಾಗ, ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಕಾವಲು ಕಾಯುತ್ತಿರುವ ವೃಕ್ಷಭೈರವ ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೃತ್ಯುವಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಆತನ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯು ಶಂಬೂಕ ಋಷಿಯ ಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವೆನೆಂದು ವೃಕ್ಷ ಭೈರವನಿಗೆ ತಿಳಿಹೇಳಿದಾಗ ಭೈರವನಿಗೆ ಕುತೂಹಲವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಅಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿರುವವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವೆನೆಂದಾಗ ಸಮಾಧಾನ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಮೃತ್ಯು ದೇವತೆ ಶಂಬೂಕ

ಮಹರ್ಷಿಗೆ ಅಗೌರವ ತೋರಿದ ಪಾರ್ವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಆಶ್ರಮ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ತೋರಿದ ಅಗೌರವವೆಂದರೆ ಆತನು ಶೂದ್ರನಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು.

ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಅರಮನೆಯ ಬಳಿ ಉದ್ಯಾನವನದಲ್ಲಿ ಮುದುಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಗ ಸತ್ತ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ರೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ತನ್ನ ಮಗನ ಸಾವು ಅಕಾಲಿಕವಾದು ಯಾರದೋ ದುಷ್ಕೃತ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನಂತು ಯಾವ ದೃಷ್ಕೃತ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದ ನೆನಪಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ತನ್ನ ಮಗನ ಸಾವಿಗೆ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿದ ಶೂದ್ರನೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನು ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿ ಅಪರಾಧಿಯನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಬೇಕೆಂದು ಆತನ ಮೊರೆ. ರಾಮನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣನಾದವನು ಯಾರೂ, ಎಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ? ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ ಆತನು ಈ ಪಾಪ ಕರ್ಮವನ್ನೆಸಗಿದವನ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಪಾಪವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಶಂಬೂಕಾಶ್ರಮದಲ್ಲಿರುವ ಶೂದ್ರನು ತನ್ನ ಮಗನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನೀವು ಅವರಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿದರೇನು? ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಕಿವಿಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಶಿವ, ಶಿವ ಅಂತಹ ಪಾಪಕರ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಾವೆಸಗಲಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ನಮಸ್ಕರಿಸಲಿದ್ದ ನನ್ನ ಮಗನಿಗೆ ಬುದ್ದಿ ಹೇಳಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ರಾಮನಾಡುವ ಮಾತು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮಗನ ಸಾವಿಗೆ ಶೂದ್ರನ ತಪಸ್ಸು ಕಾರಣವೆಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಭಾವಿಸಿದರೆ, ತಪಸ್ವಿಯಾದ ಶಂಭೂಕನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮಗ ಮರಣವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಾಮನು ತರ್ಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದವರನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಜೊತೆ ಶಂಬೂಕನ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಧರ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನ ಶ್ರೀ ರಾಮನು ತನ್ನ ಸಂದೇಹವೊಂದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಪಸ್ಸು ಮತ್ತು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವವರು ಪೂಜ್ಯರಲ್ಲವೆ? ಎಂದಾಗ ಹೌದು ಎಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯುಂಟು ಮಾಡುವವನು ಪಾಪ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಿದಂತಲ್ಲವೆ? ಎಂದು

ಕೇಳಿದಾಗ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ನಿಸ್ಸಂಶಯವಾಗಿಯೂ ಅದನ್ನು ಮಾಡಿದವನು ಪಾಪಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಧರ್ಮದ ಸರಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೂಲಕ ಕಾನೂನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದೇ ಇರಬೇಕು ಎಂಬುದು ಶ್ರೀರಾಮನ ಮಾತಿನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ತಪಸ್ವಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದು ಪಾಪವಾಗದೆ? ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಶೃತಿವಾಕ್ಯ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನು ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಾನೆ, ಅದು ಶಂಬೂಕನನ್ನು ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣವನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲಲ್ಲು ಬಂದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಂಬೂಕನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರೂಢಿಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೪. ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್

೧೯೪೭ ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ನಾಟಕವು ಕುವೆಂಪುರವರ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ನ ವಸ್ತು ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕಥಾವಸ್ತುವೊಂದು ದೊರೆತು, ಈ ಪರಿಚಿತ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪುನರ್ ರೂಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಕವಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಗುರು-ಕರ್ಮಯಜ್ಞ ತತ್ವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಹೊಸ ದರ್ಶನ ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದು ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಅವರು ದ್ರೋಣನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತೊಂದು ಏಕಲವ್ಯನ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ. ಗುರು ವಿದ್ಯಾಶಕ್ತಿ ಹರಿಸುವ ಪಾತ್ರವಾದರೆ, ಶಿಷ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪಾತ್ರ, ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆ ಭಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರೆ ವಿದ್ಯೆ ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ಗುರು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ ನರರೂಪದ ಗುರು ಇರಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಏಕಲವ್ಯನು ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿತು, ತಂದೆಯ ಮರಣದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಕಾಡಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾನೆ.

ದ್ರೋಣನು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನೊಡನೆ ಹೇಳುವ ಆತ್ಮ ಹಿಂಸೆಯ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನೋವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅವನ ಒಳತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಧಿತತ್ವ, ಈಶ್ವರೇಚ್ಚೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಹೆಬ್ಬೆರಳಿನ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕಾಡಿಗೆ ಹೊರಟ ದ್ರೋಣರು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದನ್ನು ತಡೆಯಲು ಹೊರಟಾಗ ಆತನು ನಾನೂ ಬರುತ್ತೇನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ತಡೆವನನ್ಯಾಮಂ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ದ್ರೋಣರು ಈಶ್ವರೇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಮೀರಲು ಯಾರಿಂದಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ದ್ರೋಣ ತಡೆಯಲಾರದುದನ್ ಎಂತು ತಡೆವನ್ ದ್ರೋಣಪುತ್ರಂ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಎಲ್ಲೋ ಇದ್ದ ನಮ್ಮನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಕರೆತಂದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿರುವುದು ನಮ್ಮ ವಿಧಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞ ತತ್ವವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ತನ್ನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಧರ್ಮ ಸಂಕಟದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಬ್ದವೇಧಿ ವಿದ್ಯೆಯಿಂದ ಮುಗಿಲಾಚೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಪಕ್ಷಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಏನೂ ಅಪರಾಧವಿಲ್ಲದ ಸಾಧು ಪಕ್ಷಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬಾರದು ಆದರು ನೀವು ನನಗೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ನನಗೆ ಇದೊಂದು ಅಗ್ನಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪರೀಕ್ಷೆ ಏಕಲವ್ಯನಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರಿಗೂ ಎದುರಾಗಿದೆ. ಏಕಲವ್ಯನು ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮ ಸಂಕಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾನು ಕಾರಣನಾಗದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ನನ್ನ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನು ನಿನ್ನಡಿಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾ ದ್ರೋಣರು ಕಟುಕನ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವ ಕುರಿಯಂತೆ ಯೋಚಿಸದೆ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬೇಡ ಏಕೆಂದರೆ ನೀನು ಕುರಿಯಲ್ಲದೇ ಹೋದರೂ ನಾನಂತೂ ನಿನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಕಟುಕನಾಗುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ನುಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಏನಾದರೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಎಂದೋ ಕೊಟ್ಟ ಮಾತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೋಸುಗ ನಿರಪರಾಧಿಯಾದ ಏಕಲವ್ಯನನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸಂದಿಗ್ಧಕ್ಕೆ ದ್ರೋಣರು ಸಿಲುಕುತ್ತಾರೆ. ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆಗೆ ಆಧಾರವಾದ ಹೆಬ್ಬರಳನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಕೇಳಿದ ತಕ್ಷಣವೆ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ರಾತ್ರಿ ಬಿದ್ದ ಕನಸೊಂದನ್ನು ಏಕಲವ್ಯ ಜ್ಞಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹುಲಿಯನ್ನು ಕೊಂದಾಗ ಅದರ ಮೈಯ್ಯಿಂದ ನೀಲ ದೇಹಿಯೋರ್ವನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನು. ಅವನನ್ನು ವಿಚಾರಿಸಿದಾಗ ಪರಮಾತ್ಮನೆಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಏಕಲವ್ಯ

ಆನಂದದಿಂದ ದೇವರ ಆಣತಿಯಿಂತೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವೇಳೆಗೆ ಕನಸು ಮರೆಯಾಗಿ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಗುರುವಿನ ಕ್ಷೇಮಕ್ಕಾಗಿ, ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಎಡಗೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ಏಕಲವ್ಯನು ಬಾಣದಿಂದ ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮದ್ದಿಕ್ಕಿ ಬರಲು ಏಕಲವ್ಯನು ಕಣ್ಮರೆಯಾದಾಗ ಮೆಲ್ಲನೆ ದ್ರೋಣರು ಮಡುನಿಂತ ರಕ್ತದ ಬಳಿ ಮುಖವಿಟ್ಟು ಸಂಕಟದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾರೆ! ಆ ರಕ್ತದ ಮಡುವಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕತ್ತು ಕತ್ತರಿಸಿ ಬಿದ್ದಂತಹ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಂಡು ಗಾಬರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ತಾನು ಮಾಡಿದ್ದು ತಪ್ಪು ಎಂಬ ಭಾವನೆಯು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದೆ. ಮುಂದೆ ಉಂಟಾಗುವ ಅನಾಹುತಗಳ ಪ್ರತಿರೂಪ ದ್ರೋಣರು ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ತಾಯಿ ತನ್ನ ಮಗನ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣನಾದವನ ಕೊರಳು ಬಲಿಯಾಗಲಿ ಎಂಬ ಶಾಪವು ಮುಂದಿನ ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

'ಜಲಗಾರ', 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ', 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ಗಳು ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ, ವರ್ಣಬೇಧ ನೀತಿಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಾಗಿವೆ. 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ' ನಾಟಕವು ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಯುದ್ಧ, ವಿನಾಶ, ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ – ೪

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸೊಗಡನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಭಾಷೆಯು ಮಾತ್ರ ಹೊಸಗನ್ನಡದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುತೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ಒಳಗೊಂಡಿವೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವು ಗಂಭೀರವಾದ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ಬಯಸುತ್ತವೆ.

"ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದರೆ, ಲಲಿತವಾದ ಹಳನ್ನಡವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಪದ್ಯಾತ್ಮಕ ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಶುದ್ಧ ಪದ್ಯಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಕಾರಣ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾರಣ ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಶೈಲಿಯು ಅನೇಕ ಕಡೆ ಗುಣ ಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ದೋಷಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಇದೆ."[೧]

ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಟವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆಷ್ಟೇ, ಇದು ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದಿನ ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಬರಹಗಾರರೊಂದಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅಂದಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಜಾತೀಯತೆಯ ವಿಷಮ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಮನಸ್ಸು ಒಳಗೊಳಗೆ ನೊಂದು ಹೋಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಮೇಲ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ

೧. ಡಾ. ಮಳಲಿ ವಸಂತಕುಮಾರ್ – "ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ" – ೧೯೮೫, ಪುಟ ೨೨೭

[illegible]

ಎಂಬ ಪರಿಸರವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯು ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಇತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಅಂದಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಭಾಷೆಯಾದ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಹಳಗನ್ನಡವನ್ನು ಕುವೆಂಪುರವರು ತಾವು ರಚಿಸಿದ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೇ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಈಗ ಇತಿಹಾಸವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರು ರಚಿಸಿದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಪ್ರೌಢವಾದ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಜನ್ನ, ಪೊನ್ನ ಇತ್ಯಾದಿ ಕವಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹಳಗನ್ನಡದೊಂದಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಕುವೆಂಪು ಮಹಾಕವಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಿದ್ಧಿಸಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಮಹಾಕವಿಗಳು ಸಾಧಿಸಿದ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯು ಒಂದು ಗತ್ತು ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕುವೆಂಪು ನೂತನ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಕಾಣ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೂತು ಓದುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟನ ಬಾಯಿಂದ ಬರುವ ಹೊರ ಬರಬೇಕಾಗಿರು ನಟನ ಭಾಷೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂಥದು? ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲಾ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ. "ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಷೆಗೆ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಸಹ ಅದೇ ಸರ್ವಸ್ವವಂತೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ."[೧] ಇಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಬಣ್ಣ, ಆಕಾರ, ಚಲನೆ, ಇವು ಕೂಡ ತಮ್ಮ ಪಾಲಿನ ಕೆಲಸ

---

೧. ಸಂ. "ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ" – ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು – ೨೦೦೩, ಪುಟ ೧೬೮

ಮಾಡುತ್ತವೆ, ಮಾಡಬೇಕು ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕದ ಏರಿಳಿತಗಳೊಂದಿಗೆ ಹರಿದು ಬರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೆ ಆ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಷೆ ಸಫಲವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕವಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವಾಗ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊಸ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆತ, ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಬಿಡುವ ಚಪಲವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ತನ್ನ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮರ್ಥನಾದ ಕವಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಮೀರಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅದರ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಪ್ರಮುಖರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಅದರ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಪಾರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸರಿಯೇ? ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವೂ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೂ ಸಫಲ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸರ್ವವೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಮೂರ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಅದರ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಕೊಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ "ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆನೆಗಟ್ಟಿರುವ ನಾಟಕೀಯತೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕಿ ಬರಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ?"[೧] ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ನಾಟಕವು ಮೊದಲು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಸಫಲತೆ ಅಥವಾ ವಿಫಲತೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

---

೧. ಡಾ. ಚಕ್ಕೆರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ಸಂ. "ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ" – ೨೦೦೪, ಪುಟ ೧೪೬

ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು. ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನಬೇಕು. ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಗೌಣ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅಥವಾ ತೀವ್ರವೂ ಪ್ರಮುಖವೂ ಅಲ್ಲದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಗದ್ಯದ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಯಾವುದೇ ಭಾಷೆ ಕಾವ್ಯ ಭಾಷೆಯ ಹಂತಕ್ಕೇರುವಾಗ, ಕಾವುಗೊಂಡು ಭಾವದಂತೆ ಭಾಷೆಯು ಕಾವುಗೊಂಡು ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಳುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಗೆ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು.

ಇವರ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ಒಂದರೆಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲವು ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ತಾತ್ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಗತಕಾಲದ ವಸ್ತು ವಾದುದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಆಡು ಮಾತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹಳಗನ್ನಡ ಹಾಗೂ ನಡುಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡದಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದರೆಂದರೆ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃಷಿಗೆ ಹೊನ್ನಾರು ಹೂಡಿ ಉಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಮತ್ತು ಪಾರಸಿಕರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಹಳಗನ್ನಡ ಧಾಟಿಯ ಭಾಷೆಯ ಮೋಡಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ತಾವು ಅಂಥ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್', 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ' ಹಾಗೂ 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ನಾಟಕಗಳ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷಾ ದಾಟಿಯಂತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಕಾಲದ ಪರಿಗಣನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರು ನವೋದಯದ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಕಾರರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಾವವಿದ್ದ ಕಾಲ ಅದು. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುವೆಂಪು ಮೊದಲಾದವರ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ಮತ್ತು 'ಪಾರಸೀಕರು' ನಾಟಕಗಳು ಅವರಿಗೆ ಸಂವಿಧಾನ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಬ್ಲಾಂಕ್‌ವರ್ಸ್ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸರಳರಗಳೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ

ಒಗ್ಗಿಸುವ – ಬಗ್ಗಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಡೆದಿತ್ತು. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. "ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಬಳಸಲು ತೊಡಗಿದವರಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ, ವೈವಿಧ್ಯಮವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಾ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ಇವರು ಅದ್ವಿತೀಯರು."[೧]

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಹಳಗನ್ನಡ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹಳೆಗನ್ನಡ 'ಶ್ರವಾದ ಭಾಷೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠತೆ ಮಧ್ಯಮ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಿತು. ಇವರ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷೆ, ಶೈಲಿ, ಛಂದಸ್ಸು, ಕಾವ್ಯಗುಣ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ 'ಜಲಗಾರ' ನಾಟಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದೊಂದು ಸುಂದರವಾದ ಗೀತ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಇದು ಹಾಡುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಿಗಳು ಗೀತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರ್ಯವನ್ನು, ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಗೀತರೂಪಕದ ಸ್ವರೂಪ ನಮಗೆ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಜಲಗಾರದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಜಲಗಾರ ನಾಟಕವು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಲೋಚನಾ ಶಕ್ತಿಗೂ, ವಿಚಾರ ದೃಷ್ಟಿಗೂ ಕಚಿತ ರೂಪ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಎತ್ತಿರುವ ಗಧಾ ಪ್ರಹಾರಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದ ಕೃತಕ ಭಾಷೆಯ ಹೊರೆಯನ್ನು 'ಜಲಗಾರ' ನಾಟಕದ ಜಲಗಾರನ ಪಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಹೇರಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ."[೨] ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ಹೇಳಿ ಕೇಳಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ, ಪಾತ್ರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಗಂಭೀರವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಷಯವೊಂದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸೂಕ್ತ ರಹದಾರಿಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಅವರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಅಸಮಾನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಭಾಷೆ, ಆದರ ಸಹಜತೆಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಓದಿದ ಯಾವ ಸಹೃದಯನಿಗಾದರೂ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಜಲಗಾರನು ಕಸವನ್ನು ಗುಡಿಸಲೆಳಸಿ ಬಂದವನು ಸುತ್ತಲಿನ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೋಡಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

---

೧. ಡಾ. ಮಳಲಿ ವಸಂತಕುಮಾರ್–"ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ"–೧೯೯೫, ಪುಟ೨೨೭

೨. ಡಾ. ಚಕ್ಕೇರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ಸಂ. "ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ" – ೨೦೦೪, ಪುಟ ೧೫೨

ಏನಿದ್ಯೆ ಕಿಲ್ಲೋನೆ ಸುರಿಯು ತಿಹುದೆಡಬಿಡದೆ
ಮುಸುಗಿಹುದು ಬಿಳಿಮಬ್ಬು........................
ಕುಳಿತಿಲ್ಲ, ನಲಿಯುವೆನು ನಲ್ಗಬ್ಬಗಳ ಹಾಡಿ

ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಬೀದಿಗುಡಿಸುವ ಜಲಗಾರನಿಗೆ ಅವನು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆ ಸ್ವಲ್ಪ ತೂಕದಾಯಕವಾಗಿದೆಯೇನೋ ಎನಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅವನು ಮೂಡಣ ದೆಸೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮಾತನಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಾವ್ಯತ್ಮಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನಾಡುವ ಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಯದೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಬಾನಿನಲಿ ತೇಲುತಿಹ ಮುಗಿಲಿನಿಂ
ರಮ್ಯಾರುಣೋದಯವದೆಂತು ಚೆಲ್ವಾದುದು!
ಸೃಷ್ಟಿಯಿದು ಸಾಲದೇ? ಸೃಷ್ಟಿ ಸೌಂದರ್ಯಮಿದು
ಸಾಲದೆ? ಪಳವಾತದೇಕೆ? ಬಿಜ್ಜೆಯೇ ತೋರ್ಕುಮೇ
ಎದೆಯರಿವು ತೋರದಾ ಪರಮನುಂ?

ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಲುಗಳು ಸಹೃದಯನಿಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜಲಗಾರನೊಬ್ಬನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ರವಾನಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಡವಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಕಡೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಗೆ ಹೊಳಪಿದೆ. ಲವಲವಿಕೆ ಇದೆ, ಆ ಕೃತಕತೆಯಿದೆ: ವೈದೃಶ್ಯ ಸಾಹಚರ್ಯದಿಂದ ಮೂಡುವ ಅರ್ಥ ಪೂರ್ಣತೆ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ತಿರುಕ : ಧರ್ಮರೇ!
ದೇವರೇ ತಾಯ್ತಂದೆ ಕಾಸು ಕೊಡಿರಪ್ಪಾ!
ಹೊಟ್ಟೆಗಿಲ್ಲದೇ ಹಸಿದು ಸಾಯುತಿಹೆನಪ್ಪಾ!
ಕಣ್ಣಿಲ್ಲ! ಕಾಲಲ್ಲ! ಧರ್ಮರೇ ತಾಯ್ತಂದೆ!

ಭಟ್ಟ: ತ್ವಮೇವ ಮಾತಾಚ ಪಿತಾತ್ವಮೇವ
ತ್ವಮೇವ ಬಂಧುಶ್ಚ ಸಖಾತ್ವಮೇವ
ತ್ವಮೇವ ವಿದ್ಯಾ ಪ್ರವಿಣಂ ತ್ವಮೇವ
ತ್ವಮೇವ ಸರ್ವಂಮಮ ದೇವ ದೇವ

ನೀ ಸತ್ತರೇನೋ? ಮಡಿಬಟ್ಟೆಯುಟ್ಟುವೆಯ? ಅದಕ್ಕೆ ದೇವರು ನಿನ್ನ ಕಣ್ಣು ಹಿಂಗಿಸಿದ್ದು! (ತ್ವಮೇವ ಮಾತಾಚ.........) ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರದಾರಿಗಳ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಭಿನ್ನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪರಿ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ತಿರುಕನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮರೇ, ಕೊಡಿರಪ್ಪಾ, ಸಾಯು ತಿಹೆನಪ್ಪ ಕಣ್ಣಿಲ್ಲ, ಕಾಲಿಲ್ಲ ಮೊದಲಾದ ಪದಗಳು ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸ, ಮಧ್ಯ ಪ್ರಾಸಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದವುಗಳಾದ್ದು ಆ ಪಾತ್ರದ ವಿಧೇಯತೆ, ನಮ್ರತೆ, ಆರ್ದ್ರತೆಗಳನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆ ಪಾತ್ರದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಓದುಗ ಆಥವಾ ನಾಟಕ ವೀಕ್ಷಕನ ಕಣ್ಣು ಮುಂದೆ ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತವೆ. ಭಟ್ಟನ ಮಾತುಗಳು ಅವನ ಮಡಿವಂತಿಕೆಯ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಹಳಗನ್ನಡದ ಶೈಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ.

ನೀನು ಶಿವನನು ಗುಡಿಯೊಳಗೆ ಅರಸು
ನಾನು ಅವನನು ಪುಡಿಯೊಳಗೆ ಅರಸುವೆನು

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಾಸದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದಿಪ್ರಾಸ, ಅಂತ್ಯಪ್ರಾಸಗಳು ಮತ್ತು ವೃತ್ಯಾನು ಪ್ರಾಸಗಳು ಸುಳಿದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ನೀನು – ನಾನು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಆದಿ ಪ್ರಾಸಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಶಿವನನು, ಅವನನು, ಅರಸು, ಎಂಬ ಪದಗಳು ವೃತ್ಯಾನು ಪ್ರಾಸಗಳಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿವೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರು "ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಶ್ರೀಮಂತ ಶೈಲಿಯ ಧೀರ ವೈಖರಿಯು ನನ್ನನ್ನಂತೂ ಮುಗ್ಧನನ್ನಾಗಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅವರೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೇ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸರಳ

ರಗಳೆಯ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಬ್ಲಾಂಕ್‌ವರ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅದು ಬ್ಲಾಂಕ್‌ವರ್ಸನ ನೇರವಾದ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಮಟ್ಟನ್ನು ನಮ್ಮವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರೂಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಸರಳ ರಗಳೆ ನಮ್ಮಲ್ಲೆ ಪ್ರಾಚೀನವಾಗಿದ್ದಂತಹ ಲಲಿತ ರಗಳೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಲಲಿತ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸಿದ ಹಿರಿಮೆ ಹರಿಹರ ಕವಿಯದು. ಲಲಿತ ರಗಳೆ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದರೂ ಸಹ ಪಾದಗಳು ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟ. ಪಾದದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಯತಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿರಬೇಕು. ಲಲಿತ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸಗಳ ಕಟ್ಟಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಗೆ ಈ ಕಟ್ಟಿಲ್ಲಿ ಅದೇ ರೀತಿ ಲಲಿತ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಗಣ ವಿಭಜನೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಗಣ ವಿಭಜನೆ ಸ್ಫುಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಗಣ ಪರಿವೃತ್ತಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಾಗಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಪಾದ ಮದ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾದಂತ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಯತಿ ಉಂಟು. ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಗಣಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜಾತಿಯ ಗಣಗಳು ಬಂದದ್ದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ರಗಳೆಯು ತನ್ನ ಎರಡು ಮೂರು ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ 'ಸರಳ ರಗಳೆ' ಎಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು."[೧] ಇಂತಹ ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ಇತರೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ 'ಜಲಗಾರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕಬ್ಬಿಗ: ಕೊರಗಲೇಕೆ? ಮರುಗಲೇಕೆ?
ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಿಹೆ, ಹಳಿಯಲೇಕೆ?
ಸುಖವೆ ಬರಲಿ, ದುಃಖ ಬರಲಿ
ರೋಗ ಭೋಗಗಳೇನೆ ಬರಲಿ
ಎಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಋಣವತೆತ್ತು
ಮುಂದೆ ಪುಣ್ಯದ ಬೀಜ ಬಿತ್ತು
ಕೊರಗಲೇಕೆ? ಮರುಗಳೇಕೆ?
ಹುಟ್ಟಿದಿಳೆಯನು ಹಳಿಯಲೇಕೆ?

೧. ಡಾ. ಮಳಲಿ ವಸಂತಕುಮಾರ್ – "ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ" – ೧೯೯೫, ಪುಟ ೨೪೧

ಹೀಗೆ ರಗಳೆಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಸಹ ನಾಟಕದ ವಿಭಿನ್ನ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಜಲಗಾರನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಜಾನಪದ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಜಲಗಾರನ ಬಾಯಿಂದ ಬಾರದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಎಷ್ಟು ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಆಡಿದರು ನಮ್ಮ ಅನುಕಂಪದಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದೇ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವನ ಸಂಸ್ಕೃತಮಯ ಭಾಷೆ. ಆದರೆ ಇವರೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನ ಏಕಲವ್ಯ ಜಾನಪದ ದಾಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮುಗ್ಧತನದಿಂದಲೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಅಪ್ಪಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ."

"ಜಲಗಾರನ ಭಾಷೆ ಶಿಕ್ಷಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ದೇಹಕ್ಕೆ ಹೊದಿಸಿದ ಹೊದಿಕೆಯಂತಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಬೀರಬೇಕಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಒಂದು ಮಾತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ಧಗಳು ಜಲಗಾರನ ಬಾಯಿಂದ ಕೆಲವೆಡೆ ಬಂದಾಗ್ಯೂ ದೇಸೀ ಶಬ್ಧಗಳೇನೂ ಕೊರತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅಷ್ಟೆ ಸ್ಪಷ್ಟ"[೧]

ಉದಾ: "ಶಿವಗುಡಿಯ ಶಿವನು ಜೋಯಿಸರ ಶಿವನಂತೆ
ನನ್ನ ಶಿವನೀ ಮಣ್ಣಿನಲಿಹನು ನನ್ನ ಶಿವ
ಕೊಳೆತ ಕಸದೊಳಗಿಹನು........"

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡು ಭಟ್ಟನ ಪ್ರವೇಶದವರೆಗೂ ತಣ್ಣಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಭಟ್ಟ ಬಂದಾಗ ನಾಟಕ ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತಿರುಕನ ಪಾತ್ರ ತೀರಾ ಎಳೆದೆಳೆದು ಬರುವುದರಿಂದ ಸರಳವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲೆರಡು ಅಂಕಗಳ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದುದ್ದ ಹಾಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾದರೂ ಏನು ಎಂಬುದೆ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಉಳಿದಿರುವ ಸಂಶಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಈ ಹಾಡುಗಳು ಕಥಾಕೋಶದಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದೇ ಬಿಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ರೈತನ ಪಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದನ್ನು ವಿಶೇಷಣೆಗೊಳಪಡಿಸದ ಮುಗ್ಧತೆ ಅವನಲ್ಲಿದೆ. ಪರಂಪರಾಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮರು ಮಾತಿಲ್ಲದೇ ಒಪ್ಪಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮೇಲಿನ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

---

೧. ಡಾ. ಚಕ್ಕೆರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ಸಂ. "ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ" – ೨೦೦೪, ಪುಟ ೧೬೫

"ನೇಗಿಲ ಗೆರೆಯೇ ತೋರುವುದೆನಗೆ
ಮುಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯನು ....
....
ಬದುಕಿ, ಬಾಳಿ, ನಾಗೆಯ್ಯುವೆ ನಲಿಯುವೆ
ಇಹ ಪರಗಳ ನಾ ಸಾಧಿಸುವೆ
ಬದುಕಿ ಬಾಳಿ ಕರ್ತವ್ಯವ ಮಾಡಿ
ಮೇಲಾಗುವುದನು ಬೋಧಿಸುವೆ!"

ಮೇಲಿನ ರೈತನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಬಳಸಿರುವ 'ಬದುಕಿ' 'ಬಾಳಿ', 'ಮೇಲಾಗುವುದು' ಮೊದಲಾದೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಪೂರ್ಣವಾದ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವನ ಪಾತ್ರ ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ನೇಗಿಲಗೆರೆಯ ತನಗೆ ಮುಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗ ಎಂದು ಹೇಳಿದವನು ಮುಕ್ತಿಗಾಗಿ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಅವನು ಹೋಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪರಂಪರಾಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆಂಬುದರ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಜಲಗಾರನ ಪಾತ್ರವು ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಳತೆಗೆ ಮೊದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹೃದಯನ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಉಳಿದವರೊಡನೆ ತೂಗುತ್ತಾನೆ, ಮೌಲ್ಯ ಕಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಅಂಕದಿಂದ ಅಂಕಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾನೆ.

ನಿನ್ನೆ ದೇಗುಲದೆಡೆಗೆ ಹೋದೆನ್ನ
ಕಂದನಂ ಬೈದಿರಿದು ನೊಂಕಿದರು

ಇಲ್ಲಿ ಬೈದು ಇರಿದು ಎಂಬ ದೇಸೀ ಪದಗಳು ರೈತನ ಭಾವ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕದನಂ ಎಂಬ ಪದ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಬಾಂಧವ್ಯ ಮತ್ತು ಮಮತೆಯನ್ನು ನಂತರದ ನೋವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ದಿವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಪದಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೆ ತೊಡಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಂತು ಕುವೆಂಪುರವರದ್ದೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಠ ಬಗೆ ಇದೆ. ಊರಿಗೆ ಊರೇ ದೇವರ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದು ರೈತನು ಜಲಗಾರನನ್ನು ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಕರೆದರೆ

"ಲೋಕನಗಬೇಕಾದರಾರದರಳಬೇಕು" ಎಂಬ ಮಾತಲ್ಲೆ ಇಡೀ ಶಬ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಅವಿತಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಭಾವಟಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ

'ಭೂಮಿಯಲಿ ಹುಟ್ಟು ಕುರುಡರಿಗಿಂತ ಕಣ್ಣುಳ್ಳ
ಕುರುಡರೆನಿತೊಳರು?................'

ಇಂಥಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಕಾರರು ಒಂದನ್ನು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಇಲ್ಲಿಯ ಜಲಗಾರ ವಾಚಾಳಿಯಾದರೂ ನಿಷ್ಠಾವಂತ, ವಿನಯವಂತನೂ ಔದು. ಹಾಡಿದವರು ಯಾರು? ಎಂದು ಪಾರ್ವ ಕೇಳಿದಾಗ "ನಾನು ಸ್ವಾಮಿ ತಮ್ಮ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ...." ಎಂಬಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಸೂಚಕ ಚಿಹ್ನೆ(!) ಇದಿದ್ದರೆ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಕುವಂಪುರವರ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ.

ತೆರಳು ಯುವಕನೆ ತೆರಳು ಶಿವನ ಗುಡಿಯೊಳಗರಸು
ನಾನು ಪುಡಿಯೊಳವನನರಸುವೆನು
ಎಂಬ ಸಂದರ್ಭವು ರಸತ್ವವನ್ನೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ತಿರುಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಡತನದ ಪಾಪದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದರೆ ಭಟ್ಟ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಪಾಪದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಕಣ್ಣು ಎದುರಿಗೆ ಬರುವವರ ಜೇಬಿನ ಮೇಲೆ ಹೊರತು ಹೃದಯದ ಮೇಲಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಟ್ಟನ ಭಿಕ್ಷುಕ ವೃತ್ತಿ ಸಮಾಜ ಒಪ್ಪಿತ ಭಯಂಕರ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅದರ ನೆರಳು ಸಮಾಜದುದ್ದಕ್ಕೂ ಆವರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶಿವನು ಗುಡಿಯ ಪೀಠದಲ್ಲಿ ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಇಲ್ಲ! ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ಪಂಕ್ತಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹಿಂದಿನ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳುವುದು ಹಿಂದಿನ ವಾಕ್ಯಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಗಳಿದ್ದರೂ "ಊರ ತೋಟಿಯು ನೀನು ಜಗದ ತೋಟಿಯು ನಾನು" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಜಲಗಾರ ಪರಸ್ಪರ ಕಳೆಗಟ್ಟುತ್ತಾರೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ಪಾತ್ರ ಹೊಂದಿದ್ದು ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ದೋಷಗಳಿದ್ದರೂ ಕೂಡ ಅವು ಗೌಣವಾಗಿ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ ನಾಟಕವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಿಶ್ರಿತ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಅಮೋಘವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಮಾಡಿರುವಷ್ಟು ಕೆಲಸವನ್ನು ಬೇರೆಯಾವ ಕನ್ನಡ ಕವಿಯು ಮಾಡಿದಂತಿಲ್ಲ. ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಕವಿಗೆ ಓತು ಬಂದಿದೆ. ಅವರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ಲೀಲಾಜಾಲವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ'ನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕವಿಯು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಸರಳ ರಗಳೆಯು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಸಗಳು ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ಅವಿನಾಭಾವದಿಂದ ಹೊಂದುಗೂಡಿಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಭೀಮನ ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಾರ್ಥಗಳು ಸಮನ್ವಯಗೊಂಡು ಚೆಲುವನ್ನು ತಂದಿರುವುದನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಯುಗ ಯುಗಗಳೆದೆಗೆ ಒರ್ದಿನಂಗದೆಗೆ"

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳೆಂಬುದು ಕುವೆಂಪು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕವಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯ ಲಯ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಾಂಶ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಾಂಶಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಕೈ ಹಿಡಿದು ಸಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಗಳಲ್ಲಿಯು ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯದ ಬಾಗು ಬಳುಕುಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರದ ಶಬ್ಧ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತೊಡೆ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದ ದುರ್ಯೋಧನನ ಪ್ರಲಾಪದಲ್ಲಿನ ನಾಟ್ಯ ಗುಣ ಮದ್ದಳೆಯಲಯ ಬದ್ಧತೆಗೆ ಶೃತಿಗೊಟ್ಟಂತಿದೆ.

"ಧರ್ಮಂ! ಅಧರ್ಮಂ!

ಧರ್ಮಿಗಳಾರ್? ಅಧರ್ಮಿಗಳಾರ್

ಆಹಾ! ಧರ್ಮಸಂಸ್ಥಾಪಕನಲ್ತೆ ಆ ಕೃಷ್ಣನ್!

ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಬೆಂಗೊಟ್ಟು ಪೊರೆದನೆಲ್ತೆ ಆ ಕೃಷ್ಣನ್ ?

ಆ ಬಡಗೋಪನ್!

....

ಅ ಸಂಸ್ಕೃತಂ, ಅನಾಗರೀಕನ್?"

ಭೀಷ್ಮ, ದ್ರೋಣಾದಿಗಳನ್ನು ಮೋಸದಿಂದ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದನೆಂದು ದೂರುವ ದುರ್ಯೋಧನ ಮೊನಚು ಮಾತುಗಳು ನಾಟ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅನಾಮಧೇಯ ಸೈನಿಕ ನೀರಿಗಾಗಿ ಕೂಗಿದಾಗ ಭೀಮ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾಸೀನ ತಾಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಉದಾಸೀನದ ಮಾತನ್ನು ನೋಡಿ

ಅವನೋ ಸಾಯುತಿಹ ರಣದಾಳ್ ಕೂಗುವನ್

ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಆವನೊ ಎಂಬ ದೇಸೀ ಪದವು ಅವನ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಯುದ್ಧಾ ನಂತರದ ಆಯಾಸ ಬಳಲಿಕೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕಷ್ಟ ನಷ್ಟಗಳ ಮೂಲಕ ಜಯಗಳಿಸಬೇಕಾಯಿತು ಎಂಬ ಬೇಸರವು ಇದೊಂದು ಶಬ್ದದ ಹಿಂದೆ ಅಡಗಿದೆ ಎಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಶ್ಮಶಾನವಾಗಿದ್ದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮಗನನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಬರುವ ಕುಂತಿಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಸಹದೇವನನ್ನು ಕಂಡು ಕೃಷ್ಣ ತನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದ ವಿಧುರನಿಗೆ ಹೇಳುವ "ಕೂಸಂ ತೊಟ್ಟಿಲಿಂ ತೆಗೆರ್ದೊ ಗೆದ ತಾಯಿ ಮಸಣದೊಳ್ ಕಾಣಲ್ಕೆ ವಂದಿರ್ಪಳ್, ತನ್ನ ನೆಚ್ಚಿನ ಕುವರನನ್" ಎಂಬ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ, ಕನಿಕರವೂ ಸೇರಿ ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದೆ. ಕೂಸನ್ನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೇ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡದೆ ತನ್ನ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವನು ಇದ್ದಾಗಲು

ಸುಖಕೊಡದೆ ಸತ್ತು ಶವವಾದ ಮೇಲೆ ರೋಧಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಕೃಷ್ಣನ ಸಾಲುಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಧ್ವನಿಸುತ್ತಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕುಂತಿಯು ಕರ್ಣನನ್ನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕೂಡಲೇ ನದಿಗೆಸೆಯ ಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ ಅವಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದ ತಳಮಳವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕಾರುಣ್ಯದಿಂದ ಕೃಷ್ಣನು ಹೇಳುತ್ತಿರಬಹುದೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಯು ಸಮಾಜದ ನಿಂದೆಯನ್ನು ಸಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೆ ತನ್ನ ಕರುಗಳ ಬಳ್ಳಿಯನ್ನೇ ನದಿಯಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಬಿಡಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭ ಎಂಥ ದಾರುಣವಾದುದು. ಅವಳ ಮನೋವೇದನೆ ಎಂತದೆಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದ್ವಾಪರ ಕಲಿಯ ಪ್ರಸಂಗ ಪಾಂಡವರ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಈಡಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇವೆಲ್ಲ ಕುವೆಂಪುರವರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ನೀಡಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಚರ್ಯ ವಿಶೇಷವಾದುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದ ಎಂಟು ಯುಗಗಳ ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಸಂಧಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರತಿಮಾ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ. ದ್ವಾಪರ ಯುಗದ ಒಡೆಯನಾದ 'ದ್ವಾಪರ' ತನ್ನ ಯುಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ, ಅತಿರಥ ಮಹಾರಥರೂ ಅಳಿದ ಬಗ್ಗೆ ದುಃಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಲಿಯು:

ಸಾವಿನಲಿ ಹೊಸ ಬಾಳು ಹುದುಗಿಹುದು, ನಾಶದಲಿ
ನವಸೃಷ್ಟಿ ಪವಡಿಸಿದೆ, ನೂರು ಮಾಂತಿದೇನ್?
ಸಾವೆ ಹೊಸ ಬಾಳಿಗಾಧಾರ ಮಾಗಿರ್ಪುದು
ನಾಶಮನವಸೃಷ್ಟಿಗು ತ್ಯಾಹ ಮಾದಪುದು

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ದ್ವಾಪರನಲ್ಲಿದ್ದ ನಿರಾಸೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ಮುಂಬರುವ ಬದುಕಿಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಶವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಪರಂಪರೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಶಾವಾದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯ ಹಳಗನ್ನಡದ ಭಾಷೆ ಜೀವ ತುಂಬಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಮರಳು, ಮಾನವರು ಕೊಲೆಗೆ ಕೈಯಿಡೆ ಮಾರಿಯನು ಮೀರ್ದಪರು............ಇದೇನ್ ಮಾನವರ ಮರುಳಾಟಂ, ಎಮಂ ಮರುಳ್ತನ ಗೆಲುವಂತಿರ್ಪುದು............" ಎಂದು ಮರುಳುಗಳು ಹೇಸಿಗೆ ಪಡುವ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಮರುಳಾಟ - ಮರುಳ್ತನ, ಎಂಬ ಪದಗಳು ಸಾರ್ಥಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಯುದ್ಧ ಕಾರಣ, ಯುದ್ಧ ವೈಭವ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಏನು ಬೇಕಾದರೂ ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುವುದರಿಂದಾಗುವ ಅನಾಹುತ ಪರಂಪರೆಯು ಆ ಮರುಳತನಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ ಮಾನವರ ಈ ಅವಿವೇಕದ ಮರುಳುತನ ದೆವ್ವಗಳನ್ನು (ಮರುಳು) ಮೀರಿಸುವಂತಿದೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಒಡ ಮೂಡಿರುವುದು ಅದ್ಭುತ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಸಹೃದಯನ ಮನದಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ರಾಜರು, ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಯುದ್ಧ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಕಟ ಪಡಬೇಕಾದ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದ ಮುದುಕಿ ಮಾತೆಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪಾಂಡವ - ಕೌರವರ ಕಡೆಯವರಾಗಿದ್ದು, ಇಬ್ಬರೂ ಸಹ ಪಾಂಡವರು ಹಾಳಾಗಲಿ, ಕೌರವರು ಹಾಳಾಗಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮ, ಅನಾಹುತ ಪರಂಪರೆ, ಇದರಿಂದಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನು ಅನುಭವ ವೇದ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿವೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ಯಾರಿಗೆ ಯಾರು ಶತೃ ಎಂದು ಮುದುಕಿ ಮಾತೆಯರಿಬ್ಬರು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಮುದುಕಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು "ಆರಿಗಾರು ಪಗೆ ನಿನಗಾನ್ ಪಗೆಯೆ" ಇಂತಹ ಸರಳ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಯಾರು ಯಾರಿಗೂ ಶತೃಗಳಲ್ಲ ಯಾರದೋ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಛಲ, ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ನಿರಪರಾಧಿಗಳಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಬದುಕಿನ ವಿಪರ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುದುಕಿಯ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ.

ಭೀಮನು ಕುಂತಿಯ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕರ್ಣನ ಜನ್ಮ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ತಿಳಿದು "ಕಡೆಗುಂ ಪೊಲಸಾದುದೀ ಭಾರತ ಸಂಗ್ರಾಮಂ" ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪೊಲಸಾದುದು ಎಂಬ ಪದ ತುಂಬ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. "ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಗರಿಸಿರುವ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಎಲ್ಲಾದರೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಾತಾಗಲಿ, ಅಪ ನುಡಿಯಾಗಲಿ ಆಡಿದ್ದಾರೆಯೇ? ಇದಕ್ಕಿಂತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಬೇಕೆ? ಕುವೆಂಪು ವಾಗ್ಮಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿದಂತೆಯೇ ಮೌನ ವ್ರತವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅವರು ಅಸಾದಾರಣರಾಗಿರಬಲ್ಲರು"[೧]

೧. ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಂ – "ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೫೫, ೫೬,

'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ನಾಟಕವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಿಶ್ರಿತ ಹಳಗನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ, ದಾಟಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. "ಕುವೆಂಪುರವರ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್', 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ', 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ', 'ಮಹಾರಾತ್ರಿ', 'ಯಮನ ಸೋಲು' ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಪೆಡಸಾಗಿದೆ."[೧] ಸಹೃದಯರಿಗೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರ ಎನಿಸದೆ ದೂರ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಸಿ ಮಾಡಲು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯೋಗ, ಆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಬಗೆ ಬಗೆಯಾಗಿ ಮಿದಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಮಿದಿತ ನಮಗಿಂದು ಮಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ವಚನಕಾರರ ಹಾಗೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವುದು ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಆಡು ಮಾತಿನ ಬನಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬಾರದಿತ್ತೆ ಎಂಬ ಕೊರಗು ಸಹೃಯರನ್ನು ಕಾಡುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ನಿಯತಿಕೃತ ನಿಯಮ ರಹಿತನಾದ ಕವಿಯ ಭಾಷೆ ಹೀಗೆ ಇರಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಇರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ಕನವರಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಬಳಸಿರುವ ಒಂದೊಂದು ಸಾಲುಗಳು ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಹೊರತೆಗೆರದೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಗಳಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

'ಸನ್ಮತಿಯ ಸತ್ಕೃತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆರಂಬೇಕೆ?'

'ಆರಾದರೇಂ ತಪಂಪೂಜ್ಯಂ'

ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಲು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇದುವರೆಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿ ವರ್ಗವು ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರೀತಿಗೆ ಕುವೆಂಪು ಕೊಟ್ಟ ಉತ್ತರವೆಂದರೆ ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ, ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳು ಆಧಾರವಲ್ಲ ಎಂಬ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ

---

೧. ಡಾ. ಚಕ್ಕೇರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ಸಂ. "ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ" – ೨೦೦೪, ಪುಟ ೧೫೩

ಅವರು ತಮ್ಮ ಕವನದಲ್ಲಿಯು ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ನೀರಡಸಿಬಂದ ಸೋದರರಗೆ ನೀರನು ಕೊಡಲು
ಮನು ಧರ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರವೆನಗೊರಯ ಬೇಕೇನು?
....
ನಿನ್ನೆದೆಯೆದನಿಯೆ ಋಷಿ ನಿನಗೆ ನೀನು ಮನು"

ಎಂಬ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲಕ ಮುಗ್ಧ ಅಮಾಯಕ ಕೆಳವರ್ಗದ ಜನರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದ್ದ ಪುರೋಹಿತ ಶಾಹಿ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ತೀವ್ರವಾದ ಚಾಟಿ ಏಟುಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚುರುಕು, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಸಾಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಥಟ್ಟನೆ ಹೃದಯ ಮುಟ್ಟುವಂತಿರುವ ಅರ್ಥದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಉತ್ತರವನ್ನು ಎಳೆಯುವ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ, ತರ್ಕಜ್ಞಾನ, ಎಲ್ಲವೂ ಮೇಳೈಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಶ್ರೀರಾಮ: ತಪಂಪೂಜ್ಯ ಕರ್ಮ ಮಲ್ತೆ ದ್ವಿಜೇಂದ್ರ?
ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ತಪಕ್ಕೆಣೆಯಂಟೆ, ರಾಘವೇಂದ್ರ?
ಶ್ರೀರಾಮ: ತಪಂಗೆಯ್ವನುಂ ಪೂಜ್ಯನಲ್ಲೆ, ವಿಭುಧವರ್ಯ?
ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ದಿಟಂ, ಧರ್ಮ ಮೂರ್ತಿ
ಶ್ರೀರಾಮ: ಪೂಜ್ಯ ಹನನಂ, ಪಾಪ ಕರ್ಮಮಲ್ತೆ, ಸತ್ವಶೀಲ?
ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ನಿಸ್ಸಂಶಯಂ ವಾಲಿ ಸಂಹಾರಿ
ಶ್ರೀರಾಮ: ಅಂತೆವೋಲ್
ಈತಪಸ್ವಿಯಂ ಕೊಲ್ವುದುಂ ಪಾಪ ಮಾಗದೆ!

ಹೀಗೆ ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಉದ್ದೇಶಿತ ಅರ್ಥ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಫಲಿತವಾಗಬೇಕು. ವಾಕ್ಯ ಬಂಧಗಳು ತನಗೆ ತಾನೆ ಸುಂದರವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಕವಿಯ ಆಶಯಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಿವೆ. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಬಾಣದ ಗುರಿ ನಾಟಿದಾಗ ಬೆಲೆಗೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗಿರುವ ಅಪಾರವಾದ ಶಬ್ಧ ಸಂಪತ್ತು, ಪದಬಂಧ, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ, ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು

ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಗೊಳಿಸುವ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂತೆ ಭಾಷೆ ಪೆಡ ಸಾಗಿರುವುದು ಒಂದೊಂದು ಕಡೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ವಸ್ತುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ, ಹಳಗನ್ನಡ, ಹೊಸಗನ್ನಡ ಪದಗಳ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಭುತ್ವವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾಷೆ ಭಾವಾನುಸಾರಿಯಾಗಿ ಸೂಕ್ತ ಪದ ಪುಂಜಗಳೊಡನೆ ಓತಪ್ರೋತವಾಗಿ ಹರಿಯುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಎಡರು ತೊಡರು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಷ್ಟ ಪಟ್ಟು ತಿಣುಕಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ತನಗೆ ತಾನೆ ಸಹಜ ಸುಂದರವಾಗಿವೆ.

ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾಷಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಮ್ಮೆ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅರೆಬರೆ ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರೆ ಬರೆ ಗದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ರಸಾಭಾಸಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅಲೌಕಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಯನ್ನು 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ಜಲಗಾರ' ನಾಟಕದ ಜಲಗಾರನ ಪಾತ್ರ, 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕದ ಏಕಲವ್ಯನ ಪಾತ್ರಗಳು ನ್ಯೂನ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ.

'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕವೂ ಸಹ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಿಶ್ರಿತ ಹಳಗನ್ನಡ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿದೆ. "ಕುವೆಂಪುರವರು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀಯವರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗೊಂಡು ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರ ಅಲ್ಲದೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಯವರ ಕೃತಿಗಳು ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಗೆ ತಳಪಾಯ ಹಾಕಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಯವರು ಮಾಡಿರುವ ತಪ್ಪುಗಳು ಇವರ ಮೇಲೂ ಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು."[೧] ಹೊಸಗನ್ನಡ – ಹಳಗನ್ನಡ ಅಥವಾ ಅರ್ಥಂಬರ್ಥ ಹಳಗನ್ನಡವೆನ್ನುವಂತೆ ಕನ್ನಡ ಪದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಜೀವಂತ ಮಾತುಕತೆಯ ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಸಾಧಿಸಿದ

---

೧. ಡಾ. ಚಕ್ಕೆರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ಸಂ. "ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ" – ೨೦೦೪, ಪುಟ ೧೨೮

ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹಳಗನ್ನಡವೂ ಅಲ್ಲದ, ನಡುಗನ್ನಡವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಆದರೂ ಹೊಸಗನ್ನಡ ವಿರಾಮ ಚಿಹ್ನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ ಧಾಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ರೀತಿ ನೀತಿ ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಭಾಷೆಯು ಓದುಗರಿಗೆ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹಳಗನ್ನಡವೆನಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಶೈಲಿಯ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಪದಗಳು ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅನಾವಶ್ಯಕವಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಪದಗಳು ಹೊಸಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಪದಗಳಾಗಿದ್ದು ಹಳಗನ್ನಡದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶೈಲಿಗೋಸುಗ ಬಳಸಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಚಟ್ಟ ಇದರ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಅವರು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಧ್ವನಿ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ ಈ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಧ್ವನಿ ಅನುಚಿತ. ಹೀಗಾದಾಗ ರಸಾನುಭವಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಈ ಶೈಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತದೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕುವೆಂಪುರವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಯವರಂತು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹಳಗನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಲಿದಿದ್ದರು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಹರಿಕಥಾ ಶೈಲಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದವು. ಇದು ಕುವೆಂಪುರವರಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಿದ್ದಿರಲಾರದು. ಆದುದರಿಂದ ಶೈಲಿಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಯವರ ಸಮೇತ ಕುವಂಪುರವರೂ ಸಹ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಶೈಲಿಯು ಚಂದ್ರಹಾಸ ಕಥನದ ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದ ಶೈಲಿಯಿಂದ ವಿಕಾಸವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠತೆ ಮಧ್ಯಮಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಿತು. ಇದು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂವನಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕುಂಠಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಲಪಾತವನ್ನು ಕಂಡು ಏಕಲವ್ಯನು ಹೇಳುವ ಮಾತು .

ಕಾಲಗಹ್ವರ್ ಗುಹ್ಯಗರ್ಭದೊಳ್
ಸುರುಳಿಸುತ್ತಿರುವಾವ ವಿಧಿಯಂ ಮೊರೆದು ಕರೆದು
ಜಾಗ್ರತೆಗೊಳಿಸುತಿಹೆ? ಪುಟ್ಟಿದಂದಿಂ ತೊಟ್ಟು

ನಿನ್ನ ಜೋಗುಳವೆನ್ನ ತೊಟ್ಟಿಲಂ ತೂಗಿರ್ಪುದಾದೊಡಂ
ನಿನ್ನ ನೀರ್ಗೋರಳಿಂದು ಬೇರೆಯೆಂಬಂದದಿಂ
ಹೃದಯ ಮಸ್ಥಿರಮಾಗೆ ಸಾರುತಿಹುದಾದೇಶಮಂ

ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕೃತಿಯ ರಮಣೀಯತೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಕವಿ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಚಕನಿಗೆ ಆಸ್ವಾದನಾ ಯೋಗ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ರಸಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಸಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂವಹನ ಶಕ್ತಿ ಇರಬೇಕು. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ ಇದ್ದಾಗ ನಾಟಕ ಅರ್ಥದ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ವಾಚಕ ಅಥವಾ ನೋಟಕ ರಸಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಏರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸಹ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಗಾಗಿ ತಿಣಕಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಲೋಪ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಎಷ್ಟೇ ಹಿರಿದಾಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅವರ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಬೇಕು.

"ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆ ಪ್ರೌಢವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆ ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಗಟ್ಟಿತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕುವೆಂಪುರವರ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನೊದಗಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮರ್ಥವೆನಿಸಿದರೂ ಜನ ಸಾಮಾನ್ಯರನ್ನು ತಲುಪಲು ಬೇಕಾದ ಸಂವಹನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂದಿಗೂ ಸಹ ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಚಿಂತನೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪಂಡಿತ ವರ್ಗವನ್ನು ದಾಟಿ ಕೆಳಗಿಳಿಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆ ಕನ್ನಡದ ಬಹು ಮಟ್ಟಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ."[೧]

ಕವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಬರೆದಿರುವ ಕೆಲವು ಉಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಕಥೆಯ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುವ ಚಿರಂತನ ದರ್ಶನ ಶಕ್ತಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಉಂಟು, ಶಾಸನ ರೂಪದ ಈ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು ನಾಟಕದ ಅಂತಃ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬಲ್ಲವು. ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅನುಭವ, ಪರಿಪಕ್ವ ಮನಸ್ಥಿತಿ, ಆಳವಾದ ಅಧ್ಯಯನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವ ಕೆಲ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

---

೧. ಡಾ. ಮಳಲಿ ವಸಂತಕುಮಾರ್ – "ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ" – ೧೯೯೫, ಪುಟ ೨೨೯

ಬಿಂಕಕ್ಕೆ ಡೊಳ್ಳೀವುದು ವಿದ್ಯೆಯೆ! ಅವಿದ್ಯೆ
ಕಾಯ್ವುದುಂ ಕರ್ಮಮೆಯೆ
ಬಿಯದರೇಂ, ಪಾರ್ವರೇಂ, ನೋಂಪಿಗೆರಡುಂಟೆ

ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೊಸ ತತ್ವಗಳು ಒಂದೊಂದು ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ರಚನೆಯಾಗಿ ಅರಳಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಅರ್ಥಬದ್ಧ ಪ್ರಾಸ, ಕುವೆಂಪು ಶೈಲಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಅದು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಲಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕಿವಿಗೆ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ದಟ್ಟಡವಿಯಲ್ಲಿ ದಾರಿಗಾಗಿ ಅರಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಿಗೆ ತಂದೆ ದ್ರೋಣರು ಹೇಳುವ ಮಾತು.

"ಬಟ್ಟೆಯಿರದೆಡೆ ಬಟ್ಟೆಯರಸುತಿರ್ಪಯ್, ವತ್ಸಾ
ಪುಟ್ಟು ಗುಣಮದು ನಿನಗೆ"

ಇದು ಭೌತಿಕಾರ್ಥ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನದು ಎಲ್ಲರಂತಲ್ಲದ ಭಿನ್ನವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಅಪಾರ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿ, ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣ ಅವನದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಜಾಡು ತಪ್ಪಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಧ್ವನಿಯಾಗಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲಿನ ಮಾತು ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸ-ತ್ರಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅದು ಅರ್ಥದೊಂದಿಗೆ ಹೊಸೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳ ಬಹುಳ್ಯ ಕಡಿಮೆಯಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಯ ಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಡವಿಯ ತಂಪಿಗೆ ಮಾರು ಹೋದ ದ್ರೋಣರು

"ಕಾಡಾದೊಡಂ ನೂರು ಮಡಿಲೇಸು
ಕರುಬ ಕಿಚ್ಚುರಿವ ಆ ನಮ್ಮ ನಾಡಿಗಿಂ"

ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮುಂದೆ ಇದೇ ಮಾತುಗಳು ಕಾಡಿನ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಏಕಲವ್ಯನೂ, ನಗರದ ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಅರ್ಜುನನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ನಾಟಕದ ಅರ್ಜುನ ಏಕಲವ್ಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯು ವಾಲಿಬಾಲ್ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚೆಂಡು ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ, ಇತ್ತಿಂದತ್ತ ಚಿಮ್ಮಿದಂತೆ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಏಕಲವ್ಯ: ತನ್ನ ಪೆಸರಂಪೇಳ್ವೆ
ತನ್ನ ಮೆಯ್ಯಂ ಪೆತ್ತವರ ಪೆಸರ್ ವೇಳ್ವೆ!
ನಿನಗೆಲ್ತೆ ಆತ್ಮಮಂ ಕೊಟ್ಟವರ್!
ಬಿಜ್ಜೆ ಗಲಿಸಿದವರ್!
ಎಲ್ಲವೊಗರ್ಜಿನ ಕೇಳ್
ನಿನಗೊಂದು ಕಯಮಂಮ ಕಲಿಪನೀವನಚರಂ
....

ಅರ್ಜುನ್ ಗರ್ಜಿನ ಎಂದಲ್ತೊ! ಅರ್ಜುನ ಎಂದೊರೆ ಅನಾಗರಿಕ
ಏಕಲವ್ಯ: ನನಗುಮಿರ್ಪುದ್ಯೆ, ನಿನಗಿರ್ಪವೊ ಓರ್ವೆಸರ್
ಅದರದು ಅಹಂಕಾರಮಂ ಮರೆಯಲ್ಕಲ್ತು
ವಿನಯಮಂ ನಿವೇದಿಸಲಿರ್ಪುದು

ಕುವೆಂಪುರವರ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಬಳಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ಯತಿನಿಯ ಮಹಾಗುಣಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಉದಾ: ಕಂದರದೊಳಲೆಯುತಿಹ ಮಂಜು ಮೋಡಂ ನೋಡ
ಗುರುವುಟ್ಟ ಧವಳೊತ್ತರೀಯದಚಲ ಮೆನಲ್
ಸಂಚರಿಸುತಿಪ್ಪುದು ಕೆರಳ್ಚು ತಾಕಾಕ್ಷೆಯ

ಇಲ್ಲ ಗಣವಿಭಜನೆ ಸ್ಪುಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಗಣ ಪರಿವೃತ್ತಿಗಳು ಬಂದು ಗಣಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಉದಾಹರಣೆ: ೧. ಕಂಡು ನಿನ್ನುತ್ಸಾಹಮಂ ಈ ನೀರ್‌ಬೀಳಮೆ ನಾಣ್ಚೆ

೨. ಪೊಳೆವ ಕೈದುವ ನಿಶಿತ ಕಾಂತಿಗೆ ಮನಂಸೊಲ್ತು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ ವೇಳ್ಕುಮೆಂಬುದು ಮರುಳ್ತನಂ

ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಪ್ರತಿಪಾದದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಮಾತ್ರೆಗಳಾಗಲಿ ಬಂದು ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದುಂಟು ಹೇಳುವುದು ಮುಗಿದು ಮಾತು ನಿಲುಗಡೆಗೆ ಬಂದಾಗಲೂ ಒಂದೆರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಅಧಿಕವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ.

ಉದಾ: ಅರ್ಜುನನ ಅದ್ವಿತೀಯತೆ, ಲೋಕತ್ರಯಕ್ಕೆ ನಿಲ್ವಂತೆ

ನೀನಿನಿತು ಶಕ್ತಿಯಂ ತ್ಯಾಗ ಮಾಳ್ಪುದೆ ಅದಕ್ಕೆ

ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಗಳಲ್ಲಿ ಐದು ಮಾತ್ರೆಯ ನಾಲ್ಕು ಗಣಗಳು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಇರಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಮೂರು ಗಣಗಳೂ ಬರಹುದು.

ಉದಾ: ನೀನಂದು ಆಪಾಂಡು ಪುತ್ರರಿಗೆ

ಶಬ್ಧ ವೇಧೀ ವಿದ್ಯೆಯಂ ಮೆರೆದು

ಸಿಲ್ಕಿಸಿದೆ ನನ್ನನೀ ಧರ್ಮ ಸಂಕಟಕೆ

ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಡಿ, ಪದ್ಮಗಣ ಮತ್ತು ಮೌನಗಳಿಂದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಮಾತನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪೂರೈಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ: ಅಯ್ಯೊ ಬಂದೆ ಬಿಟ್ಟಳೆ ಅಬ್ಬೆ! ಏನುಗತಿ (ಮೌನ) (ಅಬ್ಬೆ) ನೀನೇತಕ್ಕಿಲ್ಲಿಗೈ ತಂದೆ

ಈ ಬೈಗು ಮರ್ಬಿನೊಳ್?

ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮೌನ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಮ ಗಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನಾಗತವು ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದು ಮಾತಿಗೆ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆ: ದಿಟಮ್ ಇಂದು ಗುರು ಬರ್ಪನೆನ್ನೀವನಸ್ಥಲಕೆ! ಇಲ್ಲಿ

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಮಾತ್ರೆ ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅಧಿಕ ಎನ್ನುವುದರ ಬದಲು ಮುಡಿ ತಲೆದೋರಿ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿದೆ.

ಗಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಪದಗಳನ್ನೇ ಆರಿಸಿ ಇಡುವುದರಿಂದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಗಣ ರಚನೆಯಾಗಿ, ಏಕತಾನತೆ ಉಂಟಾಗಿ ಓದುಗನಿಗೆ ಬೇಸರವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕುವೆಂಪು ಇದನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ವಿನೋದಂ, ವಿಷಾದಮಂ ಬಗೆ ತಂದುದು
ಓಲಾಸ್ಯಮಯಿ, ನೀರ್ಝರಿಣಿ, ನಿನಗಿದೋ ನಮಸ್ಕಾರ'

ಇವರ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ರಸ ಪೋಷಕವಾದ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಛಂದಸ್ಸು ಮಣಿಯುತ್ತದೆ, ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಮಣಿದು ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾವಾನು ಸರಿಯಾಗಿ ಛಂದಸ್ಸು ಸಹಜವಾಗಿ ಅಳವಡುವ ಕಲಾವಂತಿಕೆ ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ. ನಿರಂತರವಾದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಿಂದ ಸರಳ ರಗಳೆಯ ಸತ್ವವನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡಿದ್ದು ಕುವೆಂಪುರವರ ಹಿರಿಮೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಲ್ಟನ್ ಬ್ಲಾಂಕ್ ವರ್ಸ್ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪನ್ನಗೊಳಿಸಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಸರಳ ರಗಳೆಗೆ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಾಟಕದಿಂದ ಆರಂಬವಾಗಿ ಚಿತ್ರಾಂಗದಾ, ಖಂಡ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಹಾಯ್ದು ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ ಮಹಾಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಫಲಶೃತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಅಧ್ಯಾಯ – ೫

ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಚಿಂತನೆ

ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಗ್ರಹಿಕೆಯು ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೇ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವ, ಇಂಥ ಸಂಬಂಧಗಳೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊರ ಚಾಚುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಎಂದರೆ ಇಂಥ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು (ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅಥವಾ) ಗುರುತಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಕೃತಿಯ ಅನುಭವದ ಒಡಲಾಳದಿಂದಲೇ ಇಂತಹ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಅನುಭವ ಬಂಧದ ಆಚೆಯೂ ಕೃತಿಕಾರನ ಉಕ್ತಿಗಳಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಆಶಯಗಳಾಗಿ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ಹಲವು ಧೋರಣೆಗಳು ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಮಾಡುವುದುಂಟು. ಇವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಯ ಕೆಲಸ. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಇವುಗಳನ್ನೇ ಕೃತಿಯ ಬಂಧದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಅಪಾಯಕಾರಿ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಿಲುವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೧. ಜಲಗಾರದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದ ಲೇಖಕರು ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ, ಕುವೆಂಪು ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಅವರನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟರನ್ನಾಗಿಸಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅವೈಧಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯಾದ ಕುವೆಂಪು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧ, ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಣಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಭಿನ್ನ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಬಂದ ಅವರು ಪ್ರಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಎದುರಿಸುವ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

"'ಜಲಗಾರ' ನಾಟಕವು ಬೂಟಾಟಿಕೆಯಿಂದ ತಾವು ಮಡಿವಂತರು, ಶಿವನಿಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲೇ ಇರುವವರು ಎಂದುಕೊಂಡ ಜನರ ಅರ್ಥಹೀನ ಬದುಕನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ತೀವ್ರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ."[೧]

ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಯಾವುದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೂ ಸಮಾಜವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಭಲ ಶಕ್ತಿಗಳು. ಶೂದ್ರರಾದವರು ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದು ಕೇವಲ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿರುವುದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಹಾಗೇನಾದರೂ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಬುಡ ಮೇಲು ಕೃತ್ಯವೆಂದೂ, ಅಕ್ಷಮ್ಯ ಅಪರಾಧವೆಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನಕದಾಸರಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ದರ್ಶನವಾದಂತೆ ಜಲಗಾರನಿಗೆ ಜಗದ ಜಲಗಾರನಾದ ಶಿವನು ದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಧರ್ಮ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದುದು ಎಂಬ ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯವು ಮಾನವ ಪರವಾಗಿರುವಂತೆ ಕವಿಯು ನೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಜಲಗಾರ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳ ಪುಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ದೃಶ್ಯವಾದರೆ, ಎರಡನೆಯದು ದೇವಸ್ಥಾನದಿಂದ ಹಿಂದುರುಗಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯ.

---

೧. ಡಾ. ಚಕ್ಕೇರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ಸಂ. "ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ" – ೨೦೦೪. ಪುಟ ೧೬೬

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

ಹೀಗಾಗಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಧರ್ಮವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದುದು ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದು ಕುವೆಂಪುರವರ ದೃಷ್ಟಿಯು ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಏಕಮುಖೀ ನೆಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ.

"ಜಲಗಾರ ರಚಿತವಾದದ್ದು ೧೯೨೮ ರಲ್ಲಿ. ಆಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆ ವೈದಿಕ ಸಮುದಾಯದ ಚಳವಳಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ತಮಿಳುನಾಡು, ಕೇರಳ, ಕರ್ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಳವಳಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಉದ್ದೇಶದ ಚಳವಳಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ."[೧] ಡಿ.ಆರ್. ನಾಗರಾಜ್‌ರವರು ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಉಲ್ಲೇಖನಾರ್ಹ. "ಪೆರಿಯಾರರ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಜಾತಿಗಳ ಚಳುವಳಿ ಊಳಿಗ ಮಾನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಉಗ್ರ ಚಳವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟ ಜನತೆಯ ನಡುವೆ ಆಳವಾದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. "ಪೆರಿಯಾರರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಯಾವೊಂದು ಮೌಲ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ, ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಲಿ ಆ ಚಳುವಳಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಅವರು ಭಾರತದ ಇಡೀ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆರ್ಯಶೂದ್ರರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿವರಿಸಿದರು. ರಾಮ ಖಳನಾಯಕನಾದ, ರಾವಣ ಪೂಜ್ಯನಾದ........ಕೇರಳದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಜಾತಿಗಳ ಚಳುವಳಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿಯಂತೆ ಸಿಟ್ಟಿನ, ಆಕ್ರೋಶದ ಸಮಗ್ರ ತಿರಸ್ಕಾರದ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಇದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣಾ ಚಳುವಳಿಯ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲವೂ ನಡೆದಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾರಾಯಣ ಗುರುಗಳಿಗೂ ಪೆರಿಯಾರರಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿಯೇ. ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಸಂವಿಧಾನದೊಳಗಿದ್ದೇ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಕೊಳಕು ರೂಪವನ್ನು ನಾರಾಯಣ ಗುರು ವಿರೋಧಿಸಿದರು."[೨]

---

೧. ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಂ – "ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೫೮

೨. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ – "ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು" – ೧೯೮೦, ಪುಟ ೧೧೯

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಿಲುವು ಪೆರಿಯಾರರಂತೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸಮಗ್ರ ದ್ವೇಷ, ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಕೂಡಿಲ್ಲ. ಇವರ ನಿಲುವು ನಾರಾಯಣ ಗುರು ಅವರ ನಿಲುವಿಗೆ ಹತ್ತಿರವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದೊಳಗಿದ್ದೇ ವರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗಾಗಿಯೇ ಪೆರಿಯಾರರಂತೆ ರಾಮ ಇಲ್ಲಿ ಖಳನಾಯಕನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಬದಲಾವಣೆಯು ರಾಮನ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುವಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಕ್ರಮ. ವಿಶಾಲಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದರ ಫಲ. ಜಲಗಾರನ ಜೊತೆಗೆ ಶಿವನು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಗೌರವಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರು. ಜಲಗಾರನ ಮೂಲಕ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದೊಳಗಿದ್ದುಕೊಂಡೆ ಅದರ ಹುಳುಕುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಿವನು ಹೂವು, ಹಣ್ಣು, ಕಾಯಿ, ಹೋಮ, ಹವನಗಳಿಗಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಒಲಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತೋರಿದ ಜಲಗಾರನಿಗೆ ಒಲಿಯುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೇವರ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವು ವರ್ಣಬೇಧದ ಮೇಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ವರ್ಗ ಬೇಧದ ಮೇಲಾಗಲಿ ನಿಂತಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಮನುಷ್ಯ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೋ ಅವನಿಗೆ ದೇವರು ದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯವು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವರ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

'ನೇಗಿಲ ಗೆರೆಯೇ ತೋರುವುದೆನಗೆ ಮುಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯನು' ಎಂಬ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಜಲಗಾರ ಹಾಗೂ ರೈತ ಇಬ್ಬರೂ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕಾಯಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ರೈತ ಮತ್ತು ಜಲಗಾರರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ರೈತನು ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಳಗಿನ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಜಲಗಾರ: ಮುಂಜಾನೆಯೊಳಗೆಲ್ಲಿ ಹೋಗುತಿಹೆ ರೈತ?

ರೈತ: ಓಹೋ ನೀನರಿಯೆಯಾ? ಇಂದು ನಮ್ಮೂರ ಶಿವಗುಡಿಯ ಜಾತ್ರೆ. ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆ ನೀನು?

ಜಲಗಾರ: ನನಗೇಕೆ ಶಿವಗುಡಿಯ ಜಾತ್ರೆ? ಜೋಯಿಸರು ದೇಗುಲದ ಒಳಿಗೆನ್ನ ಸೇರಿಸರು

ರೈತ: ದೂರದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತು ಕೈಮುಗಿದು ಬಾ.

ಜಲಗಾರ: ....ನನ್ನಿ ಶಿವನು ಮಣ್ಣೆ ನಲಿಹನು. ನನ್ನ ಶಿವ

ಕೊಳೆತ ಕಸದೊಳಗಿಹನು....................

ನನ್ನೆದೆಯೆ ದೇಗುಲ, ನನ್ನೊಲ್ಮೆ ಅದೇ ಪೂಜೆ.

ಈ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ರೈತನು ತಾನು ಶ್ರೇಗೇಕೃತ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತೇನೆ ಎಂಬಂತೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ನೇಗಿಲ ಗೆರೆಯ ತೋರುವುದೆನಗೆ ಮುಕ್ತಿಯ ಹಾದಿಯನು ಎಂಬ ಹಾಡಿಗೂ ತನಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬಂತೆ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲದ ಕವಿಯು ನಿನ್ನೆದೆಯೆ ದನಿಯೇಋಷಿಮನು ನಿನಗೆ ನೀನು ಎಂಬಂತೆ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠರಾಗಿದ್ದ ಮಾನವ ಪರವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಮಾನವೀಯತೆಯ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದ ರೈತ ತಾನೆ ಸಮಾಜದ ಕೆಳ ತುದಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸಹ ಕೆಳ ವರ್ಗದ ಜಲಗಾರನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಮಾಜದ ಮೆಲು ತುದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಜಲಗಾರನ ಹಾಡನ್ನು, ಅವನು ಯಾವ ವರ್ಗದವೆನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸದೆಯೇ ಕೇಳಿದಾಗ, ಆತ ಯಾರೋ ದಿವ್ಯಾತ್ಮನೇ ಇರಬೇಕೆಂದುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಆತ ಶೂದ್ರ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದ ತಕ್ಷಣ ಅವರ ನಿಲುವೇ ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಶೂದ್ರರ ಬಗ್ಗೆ ಮೇಲು ವರ್ಗಕ್ಕಿದ್ದ ತಾತ್ಸಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮೊದಲ ಪಾರ್ವ: ಜಲಗಾರ ಹಾಡಿದವರಾರೊ?

ಜಲಗಾರ: (ಕೈ ಮುಗಿದು) ನಾನೇ ಮಹಾಸ್ವಾಮಿ, ತಮ್ಮನುಗ್ರಹದಿಂದ

ಎರಡನೆಯ ಪಾರ್ವ: ಅವನಂತೆ ಬರಿಯ ಸಟೆ ಬಾ ಹೋಗೋಣ

ಮೊದಲನೆಯ ಪಾರ್ವ: ಸಂಗೀತವು ಅನಿತೇನು ಮೋಹಿಪಂತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ

ಎರಡನೆಯ ಪಾರ್ವ: ಶೂದ್ರರೋಳ್ ಕವಿ ವರ್ಯರುದಿಸುವರೆ?

ಹುಟ್ಟಿಗೂ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ ರೂಢಿಯ ಅಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ – ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ, ಆಗ ತಾನೇ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯೆ ಕೆಲವರ ಸ್ವತ್ತು. ಕೆಲವರು ಹಕ್ಕು ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರಂತಹ ಶೂದ್ರ ಸಮೂದಾಯದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದರು, ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ನಂತರ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಯುವಕ ಜಲಗಾರನ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವಯುತವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ತರುಣನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ

............................ಮತ ಎಂಬ ಮತಿವಿಕಾರಂ
ದೊರೆ ಪುರೋಹಿತರ್ ಅವಳಿ ಮೊಲೆಯೂಡಿಸಲ–ಹಿದರದಂ
....
ಬಡಜನರ ಕಣ್ಣೊತ್ತಿ ನೋಡದಿಹ, ಮರುಗದಿಹ
ಹಾಳು ಪೂಜೆಯದೇಕೆ?

ಇದೇ ತರುಣರು ಕುಂಟನೂ ಕುರುಡನೂ ಆದ ತಿರುಕನೊಬ್ಬನು ಹಸಿವಿನಿಂದ ಬೇಡಿದಾಗ ಆತನನ್ನು ಒದ್ದು ನೂಕಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಜಲಗಾರ ಭಿಕ್ಷುಕನೊಡನೆ ಅನ್ನವನ್ನು ಹಂಚಿ ತಿನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ಎರಡನೇ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋದವರು ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ರೈತನು ಜಾತ್ರೆಯ ವೈಭವವನ್ನು ಅದ್ಭುತವೆಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದರೆ ಜಲಗಾರ ಅವನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಶಿವನ ಗುಡಿಯಿಂದೇನು ತಂದಿರುವೆ ಹೇಳು?
ಶಿವನ ತರಲಿಲ್ಲವೆ?

ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಶಿವನು ರೈತನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸತ್ಯ.

ಕೊನೆಗೆ ಜಲಗಾರನಿಗೆ ಶಿವನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶಿವನನ್ನು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಜಲಗಾರನಿಗೆ ಶಿವನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆಯುಳ್ಳವಾಗಿವೆ. ನೀನು ಅಂಜಬೇಡ, ನಾನು ನಿನ್ನ ಸಹೋದರ, ನಿನ್ನ ಜಾತಿಯವನು ನಾನು ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಜಲಗಾರ ಎನ್ನುತ್ತಾ ಇಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ಜಾತಿಯವನು ಎಂಬ ಮಾತು ಶಿವನ ಮಾನವ ಪರವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಕುವಂಪುರವರು ಶಿವನನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾಯಕಯೋಗಿಯ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಪರವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

೨. 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ'ದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಸ್ವರೂಪ

ಈ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರೆ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ "ಇದೊಂದು ಪ್ರತಿಮಾ ಸೃಷ್ಟಿ, ಯುದ್ಧದ ದುರಂತತೆ, ಅನ್ಯಾಯ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ವಿನಾಶ, ಅವಿವೇಕ, ದುರ್ಲಂಘ್ಯವಿಧಿ, ಸರ್ವ ವಿಫಲತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಾವು – ಇವಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಮೆ ಒಂದೊಂದು ಯುದ್ಧವೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವಾಗ ಅದು ಯುದ್ಧವನ್ನೇ ಕಡೆಗಾಣಿಸುವ ಜಗತ್ತಿನ ಕೊನೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಕಟವೆಂದು ಸಾರುತ್ತೇವೆ. ಕಲಿಯುಗ ಕೃತ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಬವಾಗುತ್ತದೆಂದು ಆದರೆ? ಮತ್ತೆ! ವಿಶೇಷತೆಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಆಹುತಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಗರೀಕತೆ, ಪ್ರಗತಿ ಎಲ್ಲ ಶ್ಮಶಾನ ರುದ್ರನ ಮೈಗೆ ಭಸ್ಮಲೇಪನ"[೧] ಈ ಮಾತುಗಳು ಯುದ್ಧ ಸಾವು – ನೋವು, ಸಂಕಟ, ನಷ್ಟಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಯುದ್ಧ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಯುದ್ಧ ವೈಭವಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸು ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಯುದ್ಧ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಕೃತಿಗಳು ತೀರಾ ವಿರಳ. ಅಂತಹ ವಿರಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ "ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ" ಒಂದಾಗಿದೆ. ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೈನಿಕರ ಪಾಡನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾ, ಸೈನಿಕರ ಸಂಬಂಧಿಕರಿಂದ "ಪಾಂಡವರು ಹಾಳಾಗಲಿ", "ಕೌರವರು ಹಾಳಾಗಲಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ "ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವವರು ಯಾರೇ ಆಗಿರಲಿ ಅವರು ಕೆಟ್ಟವರು"[೨] ಎಂಬ ಹೊಸ ಮಾನವತಾವಾದವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಯುದ್ಧ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ಥಾಪನೆಯ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಸಾಹಸದ ಸಂಕೇತ, ಯುದ್ಧಾಂತ್ಯವೆಂದರೆ ವಿಜಯೋತ್ಸವ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಸಂಭ್ರಮ ಅಲ್ಲದೆ ಯುದ್ಧ

೧. ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ – "ರಸಋಷಿ ಕುವೆಂಪು" – ೧೯೯೬, ಪುಟ ೫೯

೨. ಡಾ. ಎಸ್.ವಿ. ಪ್ರಭಾವತಿ, ಡಾ. ಹೆಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ – "ಅವಲೋಕನ" – ೨೦೦೫, ಪುಟ ೪೫

ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ ಸುಪ್ತವಾಗಿರುವ ಹಿಂಸಾಮತಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನೀಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಶತ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ದುರಾದೃಷ್ಟವೆಂದರೆ ಯುದ್ಧವೆಂಬ ರಾಕ್ಷಸ ಕ್ರೀಡೆಗೆ ನಾವು ವಿದ್ಯಾವಂತರು, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಪನ್ನರು ಎಂದುಕೊಳ್ಳುವವರು ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾ, ಕೊಲೆಗಡುಕ ತನದಲ್ಲಿ ಮೈ ಮರೆತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇಂತಹ ಅಮಾನವೀಯವೆನಿಸಿದ ಯುದ್ಧದ ಬಗೆಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಚಿಂತನಾಶೀಲ ಮನಸ್ಸು ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಸೃಜನ ಶೀಲವೆನಿಸಿದ ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ.

"ಒಂದು ಯುಗದ ಹೂ, ಹಣ್ಣು, ಕಾಯಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧ ಭೂಮಿ ಪಟ್ಟಾಭಿಷಕ್ತರ ಸಿಂಹಾಸನವಾಗುವುದೇ ವ್ಯಾಸರ ಕಾಣ್ಕೆಯೆ? ಹೋಗಲಿ ಸಿಂಹಾಸನ ಪಡೆದಿದ್ದಾದರೂ ಎಷ್ಟು ಬೆಲೆಯಿಂದ? ಯಾರಿಗಾದರೂ ಸುಖ? ಕಡೆಗಾದರೂ ಯಾರು ಸುಖಪಟ್ಟರು? ತರುಣ ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ವೃದ್ಧ ಭೀಷ್ಮರ ತನಕ ಉತ್ತರನಿಂದ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಯಾವ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಸುಖವಿಲ್ಲ ವಿನಾಕಾರಣ ಯುದ್ಧದಂತ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿ ಸಾವು ನೋವುಗಳಾಗಬಾರದೆಂಬ ಮಾನವ ಪರ ಕಾಳಜಿ ಈ ನಾಟಕ ಆಳದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ."[೧]

ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಭೀಕರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ದ್ವಾಪರ ಕಲಿ ಭೇಟಿಯಾದಾಗ ದ್ವಾಪರನು ರಣರಂಗವನ್ನೊಮ್ಮೆ ವಿಷಾದದಿಂದ ಅವಲೋಕಿಸಿ

"ಇಂದನ್ನೆವರೆಗಂ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ
ಅರಸುಗಳ ರಣರಂಗವಾಗಿತ್ತು ಕೊಳೆಯಲಿಹ
ಪೆಣದ ಬಣಬೆಯ ಕಣವದಾಗಿ ಪ್ರದೀ ಪೊಳ್ತು"

ಎಂದು ದುಃಖಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದವು ಮಹಾವಿನಾಶದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಬದುಕು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ಇಲ್ಲಿದೆ. ದ್ವಾಪರ ಕೇಳುವಂತೆ ಸ್ಮಶಾನ ಸದೃಶ ಸಮಾಜವು ನಾವು ನಂತರದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ನೀಡುವ ಕೊಡುಗೆಯೆ? ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹೀಗೆ ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಯಾವ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಮನಸ್ಸು ಸಹಿಸೀತು?

---

೧. ಡಾ. ಮಳಲಿ ವಸಂತಕುಮಾರ್ – "ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ" – ೧೯೯೫, ಪುಟ ೬೭

“ಈ ವಿಷಾದದಲ್ಲೂ ಕುವೆಂಪು ಭರವಸೆಯ ಹಸುರು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ತರುಣರ ಬಗೆಗಿನ ನಂಬಿಕೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ದ್ವಾಪರ ಯುಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬರುತ್ತಾರೆಂದು ಕಲಿ ನೀಡುವ ಉತ್ತರ ಹೇಗಿದೆ ನೋಡಿ.”[೧]

ಕರ್ಬೊಗೆಯ ಕಾರುವ ಸಿಡಿಲ್ಗಳನೆ ನಿರ್ಮಿಪರ್

ಗ್ರಹಚಂದ್ರ ತಾರೆಗಳನಲೆಯುವರ್, ತೂಗುವರ್

ಪಾಂಡವರು ಒಳ್ಳೆಯವರು, ಕೌರವರು ಕೆಟ್ಟವರು ಎಂಬ ‘ಮಿಥ್’ ಅನ್ನು ಮುರಿದು ಯುದ್ಧವೆಂಬುದು ವಿನಾಷಕಾರಿಯಾದುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಯಾರೇ ಮಾಡಿದರೂ ಅವರು ಕೆಟ್ಟವರು ಎಂದು ಸಾರಿದರು. ಮಾನವ ಪರ ಕಾಳಜಿಯು ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮಾತೆ–ಮುದುಕಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ದುರ್ಭಲತೆ ಯಾರಿಗೆ ಯಾರು ಆಗುವುದಿಲ್ಲವೆನೋ? ಎಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಸರ್ವನಾಶವಾದರೂ ತನ್ನ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವನ್ನು ಬಿಡದ ಭೀಮನಿಗೆ ಧರ್ಮರಾಯನು ನೀರಡಿಕೆಯಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿರುವ ಸೈನಿಕನ ಮುಂದೆ ನಿಂತು, ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ಮಿತ್ರರಾಗಲಿ, ಶತೃಗಳಾಗಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಹೇಳಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೊಂದನ್ನೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕುಂತಿಯು ತನ್ನ ಮಗನಾದ ಕರ್ಣನನ್ನು ಪಾಂಡವ ಪಕ್ಷದವರ ಚಿತೆಯಲ್ಲಿ (ಬೇಯಿಸುವಂತೆ) ಸಂಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವಂತೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಒಪ್ಪದ ಮಕ್ಕಳು ಸತ್ಯ ತಿಳಿದ ಮೇಲೆ ಅವರಾಡುವ ಮಾತುಗಳು ಎಂತಹವರನ್ನು ದುಃಖತಪ್ತರನ್ನಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಧರ್ಮರಾಯ: ತಾಯೆ, ಏನನೆಸಗಿರ್ಪೆ ನೀನ್

ಅರ್ಜುನ: ಓ ಕೃಷ್ಣ, ಪುಸಿವೇಳ್ದು ಕೊಲಿಸಿದೆಯಾ!

ಭೀಮ: ಕಡೆಗುಂ ಪೊಲಸಾದುದೀ ಭಾರತ ಸಂಗ್ರಾಮಂ!

ಈ ಮೂವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಎರಡೆರಡೆ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನದಾಳದ ನೋವಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಹಿಡಿದಂತಿವೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರಣಬೇಕೆ?

---

೧. ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಂ – “ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ” – ೨೦೦೨, ಪುಟ ೪೯

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

೩. ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು:

ಶೂದ್ರನೊಬ್ಬನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅಪರಾಧ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಡುವ ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಮಾರ್ಪಾಟು
ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಿಜವಾಗಿ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದವರಾರು ಎಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಸರಿಪಡಿಸಿರುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೆಳ ವರ್ಗದವರು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವುದು ಅಪರಾಧ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಅದರಿಂದಲೇ ನನ್ನ ಮಗನು ಮರಣ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ದೂರುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೆಳ ವರ್ಗದವರನಾದ ಶೂದ್ರನನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಾಮನು ನಿಜವಾದ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೆ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವವನು ಯಾವ ಧರ್ಮಿಯನೇ ಆಗಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪವಿತ್ರ ಶಂಬೂಕಾಶ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಬಂದ ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯನ್ನು ವೃಕ್ಷಭೈರವ ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮೃತ್ಯು ಋಷಿಯ ಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇನ್ನೆಂದೂ, ಅಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪಕ್ಕಾಗಿರುವನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಹೊರಟಿರುವೆನೆಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿದ ಭೈರವನಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೈರವನಿಗೆ ಮೃತ್ಯುವಿನ ಉದ್ದೇಶ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಆಪಾದನೆಯೆಂದರೆ ಶೂದ್ರನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿರುವುದೇ ಆಗಿದ್ದು ಅದರಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಮಗನು ಮರಣ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದು ಶೂದ್ರನೇ ಕಾರಣವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕೊಡುವ ಕಾರಣಗಳು ಎಷ್ಟು ಅಮಾನವೀಯವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾನು ಯಾವ ಪಾಪವನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಅಮೃತವನೊರೆದಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆಯನ್ನಾಗಲಿ ದುಷ್ಕೃತ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಮಾಡಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ನನ್ನ ಮಗನ ಸಾವಿಗೆ ಶೂದ್ರನ ತಪಸ್ಸೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ರಾಮನು ಪಾರ್ವನ ಅಪವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಶೂದ್ರನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಯಾವ ಸಮಸ್ಯೆಯು ಆಗಿರಲಾರದು, ಆದ್ದರಿಂದ ಪಾರ್ವನನ್ನೆ ಅನುಮಾನಿಸಿ ಹೀಗೆ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ.

.................ಆದೊಡಾಂ
ಅಪರಾಧಮ್ ಅವನದೆಂದಾಲೋಚಿಸೆನ್
ನೀಮ್ ಏನಾದೊಡಂ ಆಪೂಜ್ಯಮಂ ಗೆಯ್ದಿರೇನ್?

[illegible]

ಆದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ನಾನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ನನ್ನ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಉತ್ತಮ ನಡತೆಯುಳ್ಳವರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಮ್ಮಿಂದ ಅಪರಾಧವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಶೂದ್ರನಿಂದಲೇ ಈ ಅಪರಾಧವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೆಂಬ ಕಾರಣವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾವು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಮಾತೆಂಬ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಅಹಂ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮನೋಭಾವವೂ, ಶೂದ್ರನೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನಿಂದಲೆ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅವಿವೇಕದ ಅಮಾನವೀಯ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದನ್ನು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪಾರ್ವನು ಮಗನ ಅಳಿವಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ ಶಂಬೂಕ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಹ ಹಿಂಜರಿದು ತಿರಸ್ಕಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಾಮ: ಪೆಸರಿರ್ಪುದೇನಾ ಬನಕೆ? ಇರ್ಪುದೆತ್ತಣ್ಗೆ

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ಪಾಪಕರ ಮೆಂದುಸಿರ್ದೆನಿಲ್ಲಾ. ಪೆಸರನ್ ಇರ್ಪುದದು ಮೃತ್ಯುದೆಸೆಯೊಳ್

ಎಂದರೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಹೆಸರು ಹೇಳಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಗೆ ಆತಪ್ವಸ್ವಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡಿದಿರೇನು? ಎಂದು ಕೇಳಿದಕ್ಕೆ ಶಿವ ಶಿವ ಎಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ಕಿವಿಮುಚ್ಚಿ ಅಂತಹ ಘೋರ ಪಾಪ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಎಂದಾಗ ಅವನ ಅಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಾಮನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಎಂತಾದೊಡಂ ತಾಂ ವೇದ ಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ತೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನು ಶ್ರೀ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತ ದೇವರಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

"ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಧರ್ಮ ಅಧರ್ಮದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿರಲಿ ಬ್ರಾಹ್ನಣನೊಬ್ಬ ಶೂದ್ರನಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಮಾಡುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಒಪ್ಪತಕ್ಕಂತಹ ವಿಚಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ."

ಶ್ರೀರಾಮನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೊನಚನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

---

೧. ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಂ – "ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ" – ೨೦೦೨, ಪುಟ 71

ಶ್ರೀರಾಮ: ಓವೊದಿಟಂ: ಸ್ವರ್ಗಮಪ್ಪುದ ನೆಸಗಿದಿರಿ!
ಆಸ್ಯೆಪಿನೊಂದು ಮೆಯ್ಮೆಗೆ ನಿಮ್ಮರ್ಭಕಂ
ಸ್ವರ್ಗಸ್ಥನಾದನೆಂಬಿರೇಂ

ವರ್ಣಾಶ್ರಮವನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವುದು ಅಧರ್ಮ, ಪಾಪ, ಶೂದ್ರನಿಗೆ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನನ್ನ ಮಗ ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಶ್ರೀರಾಮನು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದವರನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ಶಂಬೂಕಾಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಡನೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಶವದ ಬಳಿ ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದ ಪಾರ್ವನನ್ನು ನೋಡಿದ ಶ್ರೀರಾಮನ ಮನಸ್ಸು ಕರಗುತ್ತದೆ.

"ಪುತ್ರಶೋಕದ ದೃಶ್ಯಮೇಗಳುಂ
,...
ಪಳಯಿಸಿದಾ ನನ್ನಯ್ಯನಂ ಬಗೆಗೆ ತರ್ಪನೀಮುದುಕ ತಂದೆ"

ಮಹಾಕವಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವಂತಹ ಸತ್ಯವಿದು. ಮಹತ್ವದ್ದನ್ನು ಯಾರೇ ಸಾಧಿಸಲಿ ಅದನ್ನು ಗೌರವಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವು ಹೇಗೆ ಸರಿಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ದುಃಖ ಯಾರದೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕರಗುವುದೂ ಧರ್ಮವೇ. ಶಂಬೂಕನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವಂತೆ, ಶ್ರೀರಾಮ ಇಲ್ಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ದುಃಖಕ್ಕು ಕರಗುವುದೂ ಧರ್ಮವೇ. ಶಂಬೂಕನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವಂತೆ, ಶ್ರೀರಾಮ ಇಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ದುಃಖಕ್ಕೂ ಕರಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ದಿವ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲಕ ಮಹಾನ್ ಮಾನವತಾವಾದದ ದರ್ಶನ ವನ್ನೇ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೂ ಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರಜ್ಞನಾಗಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸಿ ನಡೆದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಮಾಡಿದರೆ ನಿನ್ನ ಮಗ ಬದುಕುತ್ತಾನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ತಪ್ಪಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುವ ಮುನ್ನ ತನ್ನದೊಂದು ಸಂದೇಹವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿ ಎಂದು ಹೇಳಿದನು. ಆಗ ಆವನಾಡಿದ ಮಾತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕಿನ ಮೇಲೆ ಎಂತಹ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಶ್ರೀರಾಮ: ಭೂಸುರೋತ್ತಮ, ಕ್ಷತ್ರಿಯನೊಂದು ಸಂದೇಹಮಂ ನಿವಾರಿಸಿ ಕೃಪೆಗೆಯ್ಯುವೇಳ್ಕುಂ

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ನನ್ನಲ್ಪ ಬುದ್ದಿಗೆ ತೋರ್ಪುದಂ ಪೇಳ್ವೆನ್

ಶ್ರೀರಾಮ: ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದಾದರೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪೂಜ್ಯರ್ ಉದಾತ್ತಬುದ್ದಿಯಿನ್ ಒರೆಯ ವೇಳ್ಕುಂ

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ಯಥಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಮನ್ ರಾಜೇಂದ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಧರ್ಮದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥದ್ದು.

ಶ್ರೀರಾಮ: ತಪಂ, ಪೂಜ್ಯಕರ್ಮಮಲ್ತೆ, ದ್ವಿಜೇಂದ್ರ?

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ತಪ್ಪಕ್ಕೆಣೆಯುಂಟೆ ರಾಜೇಂದ್ರ

ಶ್ರೀರಾಮ: ತಪಂಗೆಯ್ವನುಂ ಪೂಜ್ಯ ಮಲ್ತೆ ವಿಭುದವರ್ಯ?

ಬ್ರಾಹ್ಮಣ: ದಿಟಂ ಧರ್ಮಮೂರ್ತಿ

ಶ್ರೀರಾಮ: ....ಈ ತಪಸ್ವಿಯಂ ಕೊಲ್ವುದುಂ ಪಾಪಮಾಗದೆ?

ಶ್ರೀ ರಾಮನ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ವಿವೇಕಿಗಳೆಲ್ಲರ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಭೆ ಯಾರ ಆಸ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ವಿದ್ಯೆ ಪಡೆಯುವುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದುದಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರಿಗೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವುದು ಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಷಿದ್ಧ ಎಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಅವರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಕವಿವಾಣಿಯೇ ಶ್ರೀರಾಮನ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದೆ.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮಾತಿನಂತೆ ಉಗ್ರಭಾಣವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಾಗ ಅದು ಶಂಬೂಕತಪಸ್ಸಿಗೆ ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕುವುದನ್ನು ನೋಡಿ ಬಾಣವು ನಿಷ್ಪಲವಾಯಿತೆನ್ನುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ರಾಮನು ಹೀಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ತ್ರ ನಿಷ್ಪಲವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಈಗಲೆ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಅಧರ್ಮಿಯಾದ ನಿನ್ನನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದಾಗ ಗಾಬರಿಯಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನು ಅರಿತು ಶಂಬೂಕ ತಪಸ್ವಿಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸಿ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಶಂಬೂಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಮಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪರಿಚಯವಾಗದಿದ್ದರೂ ರಾಮನ ಮೂಲಕ ತಪಸ್ಸು, ವಿದ್ಯೆ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಗೂ ಜಾತಿ ಧರ್ಮಗಳು ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಾರದೆಂಬ ಮಾನವ ಪರ ವಾದ ಕಾಳಜಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

೪. 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್'ನಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ:

ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್‌ನಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಕೃತಿ. ಕುವೆಂಪುರವರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ತನ್ನದೇ ಆದ ಶ್ರೇಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಎಲೆಯ ಮರೆಯ ಕಾಯಿಯಂತಿರುವ ಏಕಲವ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತಾದ ನಾಟಕ ಇದಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ವಿಧಿಯ ಕೈಗೊಂಬೆಯಾಗುವುದಲ್ಲದೇ ಏನೂ ಮಾಡಲಾಗದೆ ಅಸಹಾಯಕನಾಗುವ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಗುಲಾಮತನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಜಾಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಮುಂದೆ ಅಧೀನರಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ ಸಿಲುಕುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಿಗೂ ಸಹ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪಾಲಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಉಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಗವಾದ ಕಾಡಿನ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗದ ಏಕಲವ್ಯನಿಗೆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿದ್ದರೂ ಸಹಾ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹೊಳಹುಗಳಿವೆ. ಮಾನವೀಯತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯಬೇಕಾದ ಅರ್ಜುನನು ಅನಾಗರೀಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಏಕಲವ್ಯ ಸುಸಂಸ್ಕೃತನ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧ ವಾದ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಅನಾಗರೀಕತೆ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷ ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಏಕಲವ್ಯ ವಿಧಿ ನಿಯಮದಂತೆ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರ ಹಿತಕ್ಕೆ ತಾನು ಬಲಿಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ಸಹ ಅಸಾಹಾಯಕರಾಗಿ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕವು ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಅದು ಗುರು-ಕರ್ಮ-ಯಜ್ಞ ತತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ವರ್ಣ ಸಂಘರ್ಷದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟದ ಒಂದು ರೂಪಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನ ಮತ್ತು ಏಕಲವ್ಯ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಏಕಲವ್ಯನಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧತೆ, ಶ್ರದ್ಧೆ, ಪೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅರ್ಜುನನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧಿಕಾರ, ಅಹಂ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಮನೋಭಾವ, ನಯವಂಚಕತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಗುರು ವಿದ್ಯಾಶಕ್ತಿ ಹರಿಯುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶಿಷ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪಾತ್ರ. ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆ ಭಕ್ತಿಗಳಿದ್ದರೆ ವಿದ್ಯೆ ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ಗುರು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನರರೂಪದ ಗುರು ಇರಲೇಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ ಇದು ಗುರುತತ್ವ.

ಕರ್ಮ–ವಿಧಿ–ಈಶ್ವರೇಚ್ಛೆ ಈ ಮೂರು ಅಭಿನ್ನ. ಇವು ಒಂದೇ ತತ್ವದ ಮೂರು ಮುಖಗಳು. ಈಶ್ವರೇಚ್ಛೆಯ ಮುಂದೆ ಮನುಷ್ಯ ಇಚ್ಛೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿಗೆಲ್ಲಲಾಗದು, ಗೆದ್ದರೂ ಅದರ ಅನುಮತಿಯಿಂದಲ್ಲದೇ ಅನ್ಯ ರೀತಿಯಿಂದಲ್ಲ. ಅದರ ಗತಿಯ ಮರ್ಮ ಮಾನವನ ಅಪೂರ್ಣ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ನಿಲುಕದು. ಇದೇ ಕರ್ಮತತ್ವ ದ್ರೋಣರೇ ತಮ್ಮ ಅಸ್ಥಿರತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಬರಿಯ ಜೋಳದ ಪಾಳಿಯಲ್ತು ವತ್ಸ
ಕೊಳ್ ಮಿಣೆಯ ಪಿಡಿದಿರ್ಪುದಾ ಬಿದಿಯಕೈಯ್!
....
ನಮ್ಮ ನೆತ್ತಿಂದಿಲೊ ಕರೆದು
ಒಯ್ದು ತಂದೀ ನೃಪಾರೊಳಿಗಕೆ ತಳ್ಳುತಿರ್ದುದೆ?

ಹಾಗೆಯೇ ಬೆರಳನ್ನು ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಕೇಳುವಾಗ ತನಗೇ ಈ ಕೆಲಸ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸಹ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ತನಗೆ ಇಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ತಾವೇ ನೊಂದು ಹೀಗೆ ಮಾರ್ನುಡಿ ನುಡಿಯುತ್ತಾರೆ.

ವಿಧಿ ಕಾರಣಂ......................................
....
....
ನನ್ನಹಂಕಾರ ಛಲವೇ ಮರಿಯಿಕ್ಕಿದುದು..........

ಮೂರನೆಯದು ಯಜ್ಞ ತತ್ತ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನದೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಾವ ವಸ್ತುವೂ ಇಲ್ಲ. ತಾನು ಪಡೆದಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಯಾವುದರಿಂದ ಪಡೆದಿದ್ದೇನೆಯೋ ಅದಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದರಿಂದ ಪಡೆದೆನೋ ಅದರಲ್ಲೇ ಲೀನವಾಗಬೇಕು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಕಲವ್ಯನ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯು ಬಲಿಯಾಗದೆ ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆಯ ರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಯಜ್ಞವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ತಾವು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಅವರ ಸ್ವಗತದ ಮಾತುಗಳು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಮತ್ತು ಅರಸರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ ಅರಸು ಮಕ್ಕಳ್ಗೊವಜುಗೆಯ್ವುದುಂ ಮೇಣ್

ಸಿಡಿಮದ್ದನರೆವುದುಂ, ಎರಡು ಮೊಂದೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಅಹಂಕಾರ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕು ಈಶ್ವರೇಚ್ಛೆ ಅಥವಾ ವಿಧಿಯೇ ಕಾರಣ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ.

ಏಕಲವ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಜುನ ಜೊತೆಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಈತನು ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯವನು ಅರ್ಜುನ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ವರ್ತನೆಯು ಇವರಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಅರ್ಜುನ: ವನಚರ, ಅರ್, ಎಚ್ಚರೀ, ವರಾಹಮನ್

ಏಕಲವ್ಯ: ನಾಗರೀಕ, ಓದಿತಿಳಿ ಕಲಿಪುದಾಬಾಣಾಕ್ಷರಂ

ಕೊನೆಗೆ ಅರ್ಜುನನ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯ ವೀರತ್ವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬಂದಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಏಕಲವ್ಯನು ತನ್ನನ್ನೇ ಆತ್ಮಾರ್ಪಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಏಕಲವ್ಯನ ತಾಯಿಯ ಪಾತ್ರವು ಕುವೆಂಪುರವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಹೊಸ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾರ್ಥಕವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿದೆ. ತಾಯಿಯ ಮಗನ ಏಳಿಗೆಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ ನೋವನ್ನು ಮರೆತು ನೆಮ್ಮದಿಯಿಂದಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರು ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಮಗನ ಬೆರಳನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾರದೋ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಮಗನು ಬೆರಳನ್ನು ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ನೀಡಿರುವುದು ತಿಳಿದ ಕೂಡಲೇ ತನ್ನ ಕಂದನ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೆನೆದು ಕೋಪಗೊಂಡು

ಆರ್ಗೋ ಬಲಿ ನನ್ನ ಕಂದನ ಬೆರಳ್
ಬಲಿಯಕ್ಕೆ ಅಪಾಪಿಯ ಕೊರಳ್

ಎಂದು ಶಾಪಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ರಕ್ತದ ಮಡುವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ದ್ರೋಣರಿಗೂ ಸಹ ತನ್ನ ಕತ್ತನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿದಂತಹ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಮುಂದೊದಗಲಿರುವ ಅನಾಹುತಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಗುರು ಕರ್ಮ-ಯಜ್ಞ-ತತ್ವಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂಡಿದ್ದು ಎಲ್ಲರೂ ಸಹ ವಿಧಿಯನ್ನು ಮೀರಲಾಗದೆ. ದೈವೇಚ್ಚೆಯಂತೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕರ್ಮವನ್ನು ಸವೆಸುವ ಮಾನವ ಸಹಜವಾದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ, ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವರ್ಣಬೇಧ, ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿ ತೋರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ – ೭

ಉಪಸಂಹಾರ

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೋಮರನು ತೂಕಡಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಗಾದೆಯಂತೆ ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಪ್ಪು ಮಾಡುವುದುಂಟು ಮಹಾಕವಿಯ ಅವಜ್ಞೆ ಎಂಬ ಟಾಗೂರರ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಟಿ.ಎಸ್. ವೆಂಕಣ್ಣಯ್ಯನವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ಕೆಲ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿ ಹೊಸ ರೂಪದೊಂದಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯ ತುಂಬಾ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದುದಾಗಿದೆ. ಭಾಷಾ ಪರಿಣಾಮವು ಅಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಸೋತಿರಬಹುದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯು ಯಶಸ್ವಿ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ಕುವೆಂಪುರವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದದು. ಭಾಷೆಯು ಹಳೆಗನ್ನಡ ಮತ್ತು ಹೊಸಗನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಕನ್ನಡದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಲು ಅಂದಿನ ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಜಲಗಾರ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಸುಂದರ ಗೀತ ರೂಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಗೀತ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಂತರದ ಕವಿಗಳು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಆ ರೂಪಕದ ಮೊದಲ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಈ ಗೀತರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ಸರಳರಗಳೆಯಂತು ಓದುಗರನ್ನು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸಿದೆ.

ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ ನಾಟಕವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಿಶ್ರಿತವಾದ ಹಳಗನ್ನಡ ದಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸರಳ ರಗಳೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಚನ್ನಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ಮತ್ತು 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಿಶ್ರಿತ ಹಳಗನ್ನಡದ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪುರವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ನಮೂದು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೊನಚು, ಸರಳತೆ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆ, ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾದ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯನ್ನು ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ನಮೂದು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಇವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ ಒಂದೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಮಾನವೀಯ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಜಲಗಾರದಲ್ಲಿ ಶಿವನೂ ಸಹ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಪರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ದುಡಿಯುವವರ, ಸಾಮಾನ್ಯರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ಶೂದ್ರರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಯಕದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸಾರಿರುವುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂನಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧದ ವಿನಾಶ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ ಯುದ್ಧದ ನಂತರದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಲು ಯಾರೂ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಬಾರದೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ನಾಟಕದ ಏಕಲವ್ಯನು ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯವನಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಮೇಲ್ವರ್ಗದಿಂದಾದ

ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ವಿದ್ಯೆ ಪಡೆದನವರೂ ಕೊನೆಗೆ ಅರ್ಜುನನ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಬಲಿಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ದ್ರೋಣರ ವಿಧಿನಿಯಮದಂತೆ ತಮ್ಮ ಕೊರಳನ್ನು ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬಲಿಗೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಕುವೆಂಪುನವರು ತಮ್ಮ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಬಳಸಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಭಾಷೆ, ಅದರ ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ – ೭

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಆಕರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು

೧. ಜಲಗಾರ	೧೯೨೮	ಕುವೆಂಪು
೨. ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರಂ	೧೯೩೧	ಕುವೆಂಪು
೩. ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ	೧೯೪೪	ಕುವೆಂಪು
೪. ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್	೧೯೪೭	ಕುವೆಂಪು

ಆಕರ ಗ್ರಂಥಸೂಚಿ

೧. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ – ೧೯೯೯ – ವಿಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಕಾಡೆಮಿ ಬೆಂಗಳೂ

೨. ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ. – ೧೯೯೪ – ರಂಗ ಪ್ರಪಂಚ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು

೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ – ೨೦೦೨ – ಯುಗಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ

೪. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ – ೨೦೦೨ – ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ೨೦೦೧

೫. ಡಾ॥ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು – ೨೦೦೧ – ಸಮಗ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ

೬. ಗಣೇಶ್ ಅಮೀನಗೌಡ – ೨೦೦೪ – ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಸಂಗ

೭. ಡಾ॥ ಚಕ್ಕೆರೆ ಶಿವಶಂಕರ್ – ೨೦೦೪ – ಸಹ್ಯಾದ್ರಿಯ ಸೂರ್ಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೮. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ – ೧೯೮೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಂಪುಟ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್, ಬೆಂಗಳೂರು

೯. ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ – ೨೦೦೩ – ನಾಟಕಾಂಕ

೧೦. ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ – ೨೦೦೦ – ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

೧೧. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ. – ೨೦೦೧ – ಯುಗದ ಕವಿ ಕುವೆಂಪು

೧೨. ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ – ೨೦೦೨ – ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ

೧೩. ನಾಗಭೂಷಣ ಡಿ.ಎಸ್. – ೨೦೦೩ – ಕುವೆಂಪು ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಶನ

೧೪. ಡಾ॥ ಫಾದರ್ ಡ್ಯಾನಿಯಲ್ ಫರ್ನಾಂಡಿಸ್ – ೨೦೦೩ – ಕುವೆಂಪು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪದ

೧೫. ಡಾ॥ ಎಸ್.ವಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ – ೧೯೮೮ – ರಸಋಷಿ ಕುವೆಂಪು

೧೬. ಡಾ॥ ಎಸ್.ವಿ. ಪ್ರಭಾವತಿ – ೨೦೦೫ – ಅವಲೋಕನ
ಮತ್ತು ಡಾ॥ ಎಚ್.ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ

೧೭. ಭಗವತಿ ಎಸ್.ಎನ್. – ೨೦೦೨ – ಹೊಸಗನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅವಲೋಕನ
ವಿದ್ಯಾನಿಧಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು

೧೮. ಡಾ॥ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ – ೨೦೦೨ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಅಂಕಿತ
ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು

೧೯. ಮಳಲಿ ವಸಂತಕುಮಾರ್ – ೧೯೯೫ – ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು
ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

೨೦. ಡಾ॥ ರಾಮನಾಥ್ ಎಚ್.ಕೆ. – ೧೯೯೦ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ
ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು

೨೧. ಡಾ॥ ರಂಗನಾಥ್ ಎಚ್.ಕೆ. – ೧೯೩೨ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ
ನಾಟಕ ಆಕಾಡೆಮಿ, ಮೈಸೂರು

೨೨. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ – ೧೯೯೭ – ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪಗಳು
ಪ್ರಸರಾಂಗ ಕನ್ನಡ ವಿ.ವಿ. ಧಾರವಾಡ

೨೩. ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೆಮನೆ – ೨೦೦೧ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ
ಸವಾಲುಗಳು ಪ್ರಸ್ತಕ ಪ್ರಪಂಚ ವಿಚಾರ

೨೪. ಲಕ್ಷ್ಮೀನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿ – ೧೯೩೪ – ನಾಟಕ ಕಥೆಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ
ಪ್ರಕಟಣಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

೨೫. ಡಾ॥ ವಿಜಯಾ ಸುಬ್ಬರಾಜ್ – ೨೦೦೨ – ನೃತ್ಯ – ಗೀತ – ನಾಟಕ

೨೬. ವಸಂತಕುಮಾರ್ ಎಂ.ಸಿ. – ೧೯೩೨ – ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆ
೨೭. ವೆಂಕಟರಾಮನ್ ಎನ್.ಎಸ್. – ೨೦೦೧ – ನವಕರ್ನಾಟಕ ಕೈಪಿಡಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್
೨೮. ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ – ೧೯೯೩ – ಸ್ವಾತಂತ್ರೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ
೨೯. ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿ – ೨೦೦೫ – ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಸುಮುಖ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು
೩೦. ಶಾಮರಾಯ ತ.ಸು. – ೧೯೭೧ – ಗೀತಾ ಬುಕ್‌ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು
೩೧. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. – ೧೯೮೦ – ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು
೩೨. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್. – ೧೯೭೩ – ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ ಕರ್ನಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಕಾಡೆಮಿ
೩೩. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ. – ೨೦೦೦ – ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಮುದಾಯ.

